

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉMERGENCE EN CRÉATION OU L'ANTI-HÉROÏSME DU CRÉATEUR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
AURÉLIE PEDRON

14 MAI 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu Indiana Escach et Paul Chambers pour m'avoir accompagnée depuis le tout début de ce projet jusqu'à sa toute fin. Merci Indiana pour ta générosité et ta grande justesse d'interprète, merci pour ton profond engagement, ta franchise et ton regard juste. Merci Paul pour ton attitude à la fois critique et réflexive face aux problématiques d'espace, de lumière, et autres problématiques techniques.

Je tiens à remercier chaleureusement mes deux directrices de maîtrise, Nicole Harbonnier-Topin et Manon Oigny, pour leur engagement, leurs disponibilités et leur écoute. Merci de m'avoir suivie dans ce processus avec vos compétences professionnelles et vos expertises respectives. Merci également de m'avoir accordé votre confiance, sans laquelle ce projet n'aurait jamais pu aboutir.

Merci à tout le personnel du département de danse et notamment à Alain Bolduc qui a su trouver toutes les solutions possibles pour répondre aux nombreux défis que contenait ce projet. Merci pour ton professionnalisme et ton efficacité.

Merci également à tous mes collaborateurs, Mathieu René pour la confection de la poupée, Paul Chambers pour la création de la « maison », Laurent Aglat pour la musique (et la relecture critique de ce mémoire), Lucie Vigneault pour son œil expert de répétitrice (et son énergie redoutable), Peter James pour son regard juste et lucide, Antoine Berthiaume pour m'avoir accompagnée avec ses musiques dans le studio, merci enfin à toutes les personnes qui m'ont aidée à la technique lorsque seuls mes deux bras ne me suffisaient plus, et merci à tous ceux et celles qui, de près ou de loin ont contribué à la réalisation de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
CHAPITRE I.....	3
MISE EN CONTEXTE.....	3
1.1 Cheminement personnel.....	3
1.2 Intérêts et éléments de création	5
1.2.1 Le travail sur les états.....	5
1.2.2 Questionner l'incompréhensible	6
1.2.3 Utilisation d'objets et d'images virtuelles (projections)	6
1.3 Sujet de recherche.....	7
CHAPITRE II.....	9
MÉTHODOLOGIE.....	9
2.1 Chronos	10
2.1.1 Les événements factuels	11
2.1.2 Les incidences de l'interprète	11
2.1.3 Les situations d'émergences	12
2.2 Aiôn.....	12
2.2.1 Le trajet.....	13
2.2.2 Le tâtonnement.....	13
2.2.3 Le point d'ancrage ou le cœur de l'étoile.....	14
2.2.4 Les croisements et l'émergence	15
CHAPITRE III.....	17
CHRONOS OU LA DESCRIPTION DU PROCESSUS	17

3.1. Été 2007, intention de création.....	17
3.2. Automne 2007 – printemps 2009 : émergences des concepts.....	19
3.3. Printemps 2009 : l'idée initiatrice ou la base de la recherche.....	20
3.4. Mai – juin 2009 ou ce qui émerge du triangle.....	21
3.5. Printemps 2010 : recommandation 63 ou comment les contraintes font évoluer la création	24
3.6. Septembre 2010 ou l'affirmation de la femme	29
3.6.1. Les événements inattendus.....	29
3.6.2. L'influence du lieu	30
3.6.3. Les objets et matériaux sources	31
3.6.4. La structure et le propos	32
3.6.5. Questionnement sur ce que révèle le travail	34
3.6.6. Du point de vue de l'interprète.....	35
3.6.7. Processus et décisions	36
3.6.8. L'influence des événements extérieurs	37
3.6.9. Ce qui a encore émergé, sans que l'on sache d'où, ni pourquoi.....	38
3.6.10. Parallèlement, l'évolution des concepts théoriques.....	38
3.7. Janvier – septembre 2011, seule en studio.....	38
3.7.1. Choix.....	38
3.7.3. Émergence du sujet.....	40
3.7.4. Mon corps comme matériau	41
3.8. Présentation de CHAIR, septembre 2011	43
3.8.1. Ce qui est resté du début jusqu'à la fin du processus	43
3.8.2. CHAIR et le public	45
 CHAPITRE IV	 47
 AIÛN OU LE DIALOGUE DES CONCEPTS	 47
4.1. L'actuel, le virtuel	50
4.2. Zone d'indiscernabilité	66
4.3. Le temps	93

4.4. Image-souvenir (le cône de Bergson).....	104
4.5. L'entre-image.....	108
CONCLUSION.....	126
ÉPILOGUE.....	128
ANNEXES.....	129
ANNEXE A.1 : LE CHAOS	130
ANNEXE A.2 : L'ACTUEL, LE VIRTUEL	131
ANNEXE A.3 : ZONE D'INDISCERNABILITÉ	132
ANNEXE A.4 : LE TEMPS.....	133
ANNEXE A.5 : LA TRIANGULATION DE BASE	134
ANNEXE A.6 : L'IMAGE-SOUVENIR	135
ANNEXE A.7 : L'ENTRE-IMAGE.....	136
ANNEXE B : PHOTOS.....	137
ANNEXE B.1 : LA POUPÉE	138
ANNEXE B.2 : LA FORÊT	139
ANNEXE B.3 : LA BÊTE.....	140
ANNEXE B.4 : LA MAISON	141
ANNEXE B.5 : LA CHAISE.....	142
ANNEXE B.6 : LA FEMME FLÉTRIE	143
ANNEXE B.7 : LA BASSINE	144
ANNEXE C : PROGRAMME DE SOIRÉE.....	145
INDEX DES CONCEPTS.....	146
BIBLIOGRAPHIE	153

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création questionne le concept d'émergence en création. Il s'agit d'une recherche qualitative qui s'appuie sur le processus d'une pièce chorégraphique : CHAIR. Construit sur le principe du circuit-fermé (une caméra est intégrée à une poupée dont les images sont transmises en direct), ce solo s'est élaboré grâce à la perméabilité des pratiques et des matériaux.

M'appuyant sur des concepts deleuziens (l'actuel et le virtuel, les zones d'indéterminations et le devenir notamment) et sur la philosophie chinoise (telle qu'étudiée par François Jullien) je mets en perspective la notion de décentralisation du créateur. Approfondissant les matériaux qui ont permis de construire CHAIR, je mets en perspective le fait que chaque matière contient ses propres singularités et que chacune de ses singularités fait émerger l'œuvre.

Construit en deux volets, ce présent mémoire décrit tout d'abord le processus de création de manière chronologique. Et questionne ensuite, par l'entrecroisement des concepts, la notion d'émergence, qui va de pair avec la notion d'entre-deux. Cet entrecroisement de concept se fera sous la forme d'un dialogue entre les principaux théoriciens et moi-même.

Sans apporter aucune réponse, j'entre dans une fente, je m'aventure dans l'inconnu afin de pousser une réflexion conceptuelle. Le lecteur sera invité à se perdre dans des méandres réflexifs qui finalement m'amènent, comme chercheuse, à considérer le dédoublement du même comme une faille permettant l'émergence « d'entre-images » : des images non visible, ou pas encore visible, des images de l'inconscient, reconstruites par le spectateur.

Mots clés : création, processus, émergence danse contemporaine, vidéo, circuit-fermé, Gilles Deleuze, François Jullien, philosophie orientale

INTRODUCTION

Élaborer un projet de création, c'est en quelque sorte planter une graine. Dans la graine, toute forme d'arbre est virtuellement possible, pourtant il n'y a qu'un arbre qui prendra forme. Le désir de créer est cette graine de tous les possibles, et le processus, à savoir le cheminement de la création, fera aboutir celle-ci à une forme particulière : ce que Deleuze appelle « l'actualisation » (Deleuze & Parnet, 1996, p. 179).

À travers ce mémoire, je m'interrogerai sur le processus de création. Comment la création émerge-t-elle? Comment se construit-elle? Comment l'œuvre se révèle-t-elle?

Je m'appuierai sur la philosophie deleuzienne dans laquelle je trouve une agréable affinité: le mouvement! Sa pensée est en effet constamment en mouvement, les concepts de Deleuze font toujours référence à des ensembles pour se définir, ils existent dans des rapports rizhomatiques qui créent ce mouvement de la pensée qui m'apparaît nécessaire à une meilleure compréhension du processus créatif et ce qui en résulte... Je ferai également référence aux ouvrages de François Jullien et plus précisément ses écrits sur la philosophie chinoise ancestrale... Enfin, Philippe Dubois et Raymond Bellour seront les deux auteurs qui me permettront de répondre plus spécifiquement aux questions vidéos puisque ce médium est pour ainsi dire aussi présent que le corps dans la création de *CHAIR* (essai chorégraphique qui est la partie complémentaire à cette présente étude et qui a été présenté en septembre 2011).

Enfin, je m'appuierai sur le travail de Robert Lepage, il sera mon référent en termes de création artistique. D'une part parce je travaille selon une philosophie qui fait écho à la sienne: il travaille à créer des points de convergence qui permettent de laisser émerger la création, autrement dit, des surprises. Robert Lepage se dit *au*

service de la création, une position que je partage. D'autre part parce que je travaille avec les mêmes matériaux que lui : corps, images, objets...

CHAPITRE I

MISE EN CONTEXTE

1.1 Cheminement personnel

Bien entendu, ce mémoire est le fruit de mon cheminement créatif antérieur. Afin de mieux comprendre mes choix en création, il me semble important d'exposer brièvement mon parcours.

Celui-ci peut se diviser en deux catégories : mon parcours de chorégraphe pour la scène et mon parcours de chorégraphe pour l'écran. J'ai commencé à travailler le vidéodanse par manque d'espaces. Je me suis donc créé mes espaces virtuels. L'espace vidéographique m'a non seulement amenée à travailler le corps dans des conditions nouvelles (sortir du théâtre ou du studio) mais également dans des paramètres nouveaux (morcellement du corps, manipulation de la temporalité du corps, découpage chorégraphique au montage). J'ai, jusqu'à présent, créé de manière « schizophrénique » à travers ces deux médiums, soit la scène et l'écran. « Schizophrénique » parce que les intérêts que je portais à la création de vidéodanse et pour la création de spectacles scéniques étaient d'égales importances, mais basés sur des motivations complètement différentes. Le corps sur scène occupe, pour moi, un espace extra-quotidien, extra-ordinaire, qui est directement relié à la présence et au présent, et qui ouvre à une certaine métaphysique du corps. Par métaphysique j'entends « la connaissance de ce que les choses sont en elles-mêmes, par opposition aux apparences qu'elles présentent » (Alquié). Alors que le corps, dans mon travail vidéographique, est manipulé : je transforme sa morphologie, sa temporalité, sa texture et son mouvement par le médium même. J'ai longtemps travaillé dans la négation d'une approche par rapport à l'autre.

Ce projet fut donc un défi : rassembler deux approches de création, et les imbriquer. La conjugaison de l'espace scénique et de l'espace vidéographique a constitué un cadre qui a stimulé ma créativité dans la recherche de *CHAIR*, mais ce cadre s'est trouvé être plus un tremplin qui permettait une évolution de la recherche qu'un sujet en lui-même.

Une série d'explorations en vidéo-danse, que j'avais faite dans les années précédentes, m'a permis de trouver mon idée de départ. Les explorations consistaient à mettre mes interprètes dans un contexte d'improvisation avec une caméra qu'elles manipulaient sans toutefois voir ce qu'elles filmaient. Les résultats non seulement du corps sur support vidéo, mais également dans l'espace « réel » furent très intéressants. C'est pourquoi, j'eus l'idée de faire évoluer une danseuse, sur scène, avec un objet dans lequel serait cachée une caméra. Il fallait trouver un objet qui puisse avoir une authentique relation au corps... Rapidement s'est dessinée la relation de la bouteille à l'alcoolique et de la poupée à l'enfant. La deuxième proposition offrait un potentiel beaucoup plus riche que la première. La triangulation¹ corps/poupée/image a, dès le départ, posé les piliers de la recherche, tant au niveau de la structure qu'au niveau du discours de l'œuvre...

C'est à partir de la matière que j'ai travaillé *CHAIR* : corps, lumière, projections, objets, musique, sons, espace, le lieu (et la noirceur) de la Piscine-Théâtre, le temps. J'ai moulé, sculpté mes matériaux en interactions les uns avec les autres, dans un cadre triangulaire qui s'est avéré particulièrement solide : poupée-caméra/corps de femme/projections.

J'ai cherché dans la matière, non pas quelque chose que l'on voit, mais quelque chose que l'on ne voit pas. Pour cela j'ai utilisé les complémentarités entre les images vidéographiques et les états de corps scéniques. J'ai cherché les écarts entre mes matériaux, écarts propices à créer un espace de « l'entre-deux » qui permet à l'œuvre d'émerger.

¹ Voir annexe A.5 : LA TRIANGULATION DE BASE

Écarts, failles, brèches, la création n'émerge-t-elle pas de ces entre-deux? Sommes et multiplications, l'œuvre n'est-elle pas, en quelque sorte une équation que l'on construit? Qui se résout à sa réception?

1.2 Intérêts et éléments de création

Au cours des dernières années, j'ai pu observer dans mon travail, une constante, voire une évolution et une affirmation de mes intérêts en création scénique, soit :

1.2.1 Le travail sur les états

Je crois que les états de corps font référence à des ensembles, c'est pourquoi il est intéressant de les regarder à travers la notion d'entre-deux : les états se trouvent peut-être *à travers* le corps, plutôt que *dans* le corps. Je m'explique : dans mon travail, l'état de corps n'a pas de forme prédéfinie ni préétablie. L'état de corps est une recherche corporelle plus globale que la forme, c'est une recherche de corporéité qui trouve sa source en deçà de la forme corporelle.

Mes outils pour accéder à cet état sont l'utilisation d'autres matériaux. Je crée des ramifications *entre* les matériaux (corps/projection/lumière/objets/musique). Comme si l'entre-deux des objets et du corps, l'entre-deux des projections et du corps du danseur sur scène, l'entre-deux du corps avec un autre corps, créent des espaces, des interstices permettant de faire basculer le corps dans des cercles de plus en plus lointains de virtualité. Comme si cet entre-deux engendrait des espaces particuliers et nourrissait le corps dans sa matière même.

Travailler les états de corps c'est être à l'écoute des singularités des éléments avec lesquels je travaille : singularité des corps en contact avec des matériaux. C'est dans la rencontre que les combinaisons peuvent émerger et les états du corps se construire. « On est bien forcé de suivre lorsqu'on est à la recherche des « singularités » d'une matière ou plutôt d'un matériau, et non pas à la découverte d'une forme » explique Deleuze, il ne s'agit plus « d'imposer une forme à une

matière mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche (...) apte à capter des forces de plus en plus intenses » (Deleuze, 1980).

1.2.2 Questionner l'incompréhensible

Très souvent les sujets de mes créations portent sur des événements (ou des personnages) que je ne comprends pas. Je cherche, certainement, à travers mes créations, une forme de résolution qui ne peut passer par le rationnel. Il ne s'agit donc pas de trouver une solution, ma motivation est de chercher.

Par ailleurs les choix de mes sujets me confrontent moi-même, par leur obscurité et leur lourdeur. Que ce soit Antonin Artaud (*C'est ainsi qu'on avale Artaud*, 2005), ce personnage emblématique, qui a ouvert tant de portes à la création et qui pourtant semble ne pas avoir eu assez d'une vie pour « compléter » les questions qu'il a posées de son vivant... Que ce soit le thème des enfants soldats (*enfants-soldés*, 2008/2009), cette réalité trop présente, bien que lointaine pour nous Montréalais, Québécois, Canadiens ou Occidentaux... Cette douloureuse thématique, je ne la comprends pas. Je ne comprends pas cet agissement de l'homme sur l'homme, encore moins de l'homme sur l'enfant. Plus encore qu'une dénonciation, je cherche à comprendre, par la création. La création devient alors une brèche, une fissure, un révélateur...

1.2.3 Utilisation d'objets et d'images virtuelles (projections)

Les objets sont très souvent utilisés dans mon travail comme des déclencheurs. Ils sont des matériaux qui invitent à créer des espaces, du sens, une poésie.

Ils sont des sources et non des fins en soi. Utilisés de manière inusitée les objets perdent leur usualité première et leur fonctionnalité initiale. J'aime à déconstruire l'usage habituel de l'objet afin d'en faire une source de mouvement, une mise en condition du corps, ou encore de créer des niveaux de poésie multiples.

Tous ces intérêts sont présents dans *CHAIR*. Je rajouterai d'ailleurs un autre élément essentiel qui restera certainement comme matière première de mes prochaines recherches : la lumière.

Afin de permettre une recherche artistique la plus créative possible, je n'ai pas balisé celle-ci de concepts théoriques. Je me suis laissée le droit d'aller partout tout au long du processus, et de faire en fonction de ce qui se présentait en studio. La rigueur en création, telle que je la conçois, ne se situe pas dans le respect de la règle, mais plutôt dans l'état de conscience et de réceptivité.

J'ai donc agi sur deux modes, dans cette recherche - création : le mode de création artistique libre de toutes contraintes ou balises théoriques, mais baignant dans un bassin de questionnements et le mode philosophique qui est une forme de création de la pensée, un mode de fonctionnement intelligible visant à ouvrir le champ de la conscience sur cette faculté proprement humaine qu'est la création artistique.

1.3 Sujet de recherche

Je me situe comme chercheuse dans une zone où $1+1=3$. Tout comme faire un enfant, créer une œuvre a une part de tangible et de non tangible. Tout comme faire un enfant, la création vient de soi mais donne naissance à autre chose que soi... Je ne m'intéresserai d'ailleurs nullement au point de vue psychanalytique dans ma recherche sur le processus créatif. Cette recherche ne sera pas introspective, ni considérée dans une pensée individualiste et individualisante, car je crois la création bien plus grande que le « moi », je la crois faire partie des ensembles, des contextes, des époques, des rencontres et des croisements, d'un tout autour de soi révélé par soi.

Ma recherche théorique portera sur l'émergence dans le processus créatif et l'anti-héroïsme du créateur. Qu'est-ce qui émerge en création? Comment? Pourquoi? Quels ont été les processus qui ont fait émerger CHAIR? Comment CHAIR est arrivé, sa forme, son sens?

Je défendrai l'idée du créateur/révéléateur. Le créateur crée un « petit chaos », et c'est peut-être tout ce qu'il crée. Après il laisse émerger, et capte ce qui émerge... En captant ce qu'il émerge il se voit forcé de faire des choix, de suivre certains chemins plutôt que d'autres... Il donne ainsi une structure, une ossature à l'œuvre qui s'y installera.

CHAPITRE II

MÉTHODOLOGIE

L'élaboration de ma méthodologie de recherche est essentiellement basée sur l'article de Jean Lancri « comment la nuit travaille en étoile et pourquoi » (Gosselin, Le Coguiéc, ebrary Inc., & Acfas. Congrès, 2006). Cet article fait écho à ma manière de travailler non seulement en studio, mais également dans l'écriture de ce mémoire, c'est-à-dire *la composition en étoile*.

« Si l'œuvre est un chemin (comme un Klee, par exemple, n'oubliait jamais de le souligner), l'œuvre que constitue une thèse en arts plastiques ne propose le plus souvent au chercheur qu'un chemin qui bifurque. C'est un sentier où les chemins ne cessent de diverger. L'expérience – celle du directeur de recherche - , l'expérience me l'a enseigné : nos chercheurs, à l'instar de la rêverie selon Bachelard, *travaillent essentiellement en étoile*. Ils travaillent? Que dis-je? Pour autant qu'ils se laissent conduire par la rêverie, ils acquièrent peu à peu la possibilité d'être eux-mêmes, si j'ose dire, travaillés en étoile » (Gosselin, et al., 2006, p. 16).

Le douzième point de son article (Gosselin, et al., 2006, p. 14), est tout particulièrement pertinent quant à la teneur de mon sujet. Ce point met l'emphasis sur le *trajet* : « Il existe ainsi, selon moi, toute une catégorie de concepts que le chercheur se doit de forger d'abord, de formuler aussi clairement que possible ensuite, et dont il doit pourtant savoir se séparer, une fois venu *le moment du rejet du projet au profit de ce qui se révèle du trajet*. » (Gosselin, et al., 2006, p. 14).

Cette notion de trajet est d'autant plus pertinente que je mets moi-même l'emphasis de ma recherche sur le processus, plutôt que sur le résultat. Il s'avèrerait donc

pertinent que ma méthodologie suive cette méthode de travail, basée sur le parcours, le processus et ce, à deux niveaux :

- Physique (action de faire), niveau de recherche chorégraphique et artistique
- Conceptuel (action de penser), niveau de recherche théorique

Je définirai ma méthodologie à travers la notion de composition en étoile. Cette composition est à considérer selon trois concepts centraux (concepts qui trouvent être d'ailleurs des concepts clefs du cadre théorique et des concepts au cœur de mon processus créatif) :

- le chronos ou la description
- l'aiôn ou les trajets
- les croisements ou l'émergence

2.1 Chronos

Chronos vient du grec et désigne le temps dans sa durée. Pensons au chronomètre par exemple, qui est un instrument qui calcule le temps dans sa durée. L'âge, le délai, la mesure du temps se rapporte donc au chronos (Fontaine, 2004, pp. 65-69). Le **chronos** est le temps linéaire, auquel on n'échappe pas. Ce temps fait partie du processus, il le construit. Ce temps va permettre de décrire le processus créatif et sera à même d'en faire ressortir une évolution linéaire. Il permet un travail descriptif du processus créatif. Dans un premier chapitre, je décris une évolution du travail à travers des événements factuels. Le travail de description linéaire, dans le sens temporel, du début à la fin du processus, permet au lecteur de saisir les étapes de créations et l'engendrement des actions posées. Il me semble également intéressant d'observer à travers cette description mes choix, mes décisions et de voir à quels niveaux celles-ci se situent : esthétique? Intuitif? Intellectuel? La description linéaire permet également de mettre en perspective les différents modes de construction :

dégrossir la matière, construire une structure, trouver la chair de l'œuvre, mettre en perspective les « accidents » (s'ils en sont) qui permettent les trouvailles.

Dépendant de chaque étape de travail je mettrai en perspective :

- Les événements factuels
- Les incidences de l'interprète
- Les situations d'émergence

2.1.1 Les événements factuels

Je fais ressortir les éléments qui ont des incidences les uns par rapports aux autres. Je mets en évidence le cheminement créatif, les éléments fondamentaux avec lesquels je travaille, ce qui me permet de mettre en lumière comment les tableaux sont arrivés... Enfin, je mets en perspective les moments clefs qui ont orientés le travail de façon irréversible.

2.1.2 Les incidences de l'interprète

J'analyse comment l'interprète a influencé la chorégraphe et comment la chorégraphe a fait évoluer l'interprète en fonction de ses forces. Ayant travaillé avec Indiana Escach comme interprète pendant six mois de recherche, il me paraît pertinent de décrire son apport dans le processus et son point de vue comme interprète. La complexité d'être entrée moi-même dans la recherche comme interprète m'a amenée à développer une éthique et une logique de travail, que je décris également afin d'éclairer ma manière de fonctionner en studio. Cela permet à la fois de voir comment Aurélie-la chorégraphe a utilisé Aurélie-l'interprète et comment Aurélie-l'interprète a influencé Aurélie-la chorégraphe.

2.1.3 Les situations d'émergences

Le chronos permet d'avoir un regard rétrospectif sur la création. C'est une fois la création terminée, que l'œuvre se révèle d'elle-même. Il faut que celle-ci soit présentée devant public pour être enfin achevée. Dans la recherche, il faisait trop nuit, trop noir dans la Piscine-Théâtre (la salle de la Piscine-Théâtre étant construite dans une ancienne piscine, entourée d'une haute passerelle, et totalement noire) pour que je réalise la charge, la portée, et même le sujet que CHAIR portait.

J'intègre dans la description chronologique le cheminement théorique. En effet, à chaque étape de création correspond parallèlement un cheminement des concepts et des idées.

Les recueils de données qui permettent cette analyse sont :

- les étapes de créations (vidéos, notes, cahier de note)
- les échanges avec mon interprète
- les échanges avec les personnes invitées qui ont vu les étapes de création
- les conditions de création (contraintes matérielles, environnements, lieu, espace, temps de création...).

2.2 Aiôn

Tel que je le développerai plus tard, le concept de l'**aiôn** est un temps global, non linéaire, sans présent. Chez les grecs, le mot aiôn signifie, le temps, la force de la vie, l'espace de temps indéterminé, la mort... *Aiôn* désigne également la moelle épinière : il existe donc dans ce terme, le sens du temps en rapport avec la vie humaine. *Aiôn* se rapporte également à un présent mais relié à ses extrémités infinies (Fontaine, 2004, pp. 65-69). Ce temps est le temps de la recherche, et permet de créer un espace rhizomatique et à travers lui, la circulation et le **trajet**.

C'est à travers ce temps non-linéaire que se sont construites la réflexion théorique et la création artistique. C'est ce temps qui a permis le trajet, le tâtonnement et le point d'ancrage, trois points qui permettent l'émergence, que celle-ci se situe à un niveau créatif ou réflexif.

2.2.1 Le trajet

Le trajet permet une recherche par tâtonnement. Tant au niveau théorique que pratique, l'emphase n'est pas mise sur le résultat mais plutôt sur le processus. Il n'y a pas une direction unique, mais une infinité de possibles. Le but n'est pas ici de décrire tous les possibles possibles! Mais plutôt de permettre l'émergence des possibles, et de ces possibles permettre l'émergence du sens et la cohérence du projet. Ainsi pratique artistique, cadre théorique et discussions vont se croiser à travers des circulations et des trajets... Cette circulation des idées demande au lecteur une disposition à se perdre, une disposition à suivre un flot de concepts, qui s'enrichissent et s'éclaircissent les uns par rapport aux autres. C'est-à-dire qu'un concept en fait émerger un autre, parce qu'il existe et se définit à côté, ou conjointement à un autre concept. Pour construire ce cheminement de la pensée non-linéaire, je m'appuie sur la pensée rhizomatique deleuzienne, non stratifiée, non chronologique, mais « géographique » (Deleuze, 1980). L'écriture d'un mémoire de recherche-crédation demande « un usage déconcertant des concepts » (lancri p13)

2.2.2 Le tâtonnement

Cette circulation rhizomatique demande une méthodologie par **tâtonnement**. Il y a une part de nuit dans la recherche théorique tout comme il y a une part de nuit dans la création artistique. Quelle est cette part de nuit en création? « L'art a ses raisons que la raison ignore. Il se pourrait, en effet, que le propre de l'art soit de jeter le trouble dans la pensée. (...) Il se pourrait que l'artiste (avec le chercheur en arts plastiques à sa suite), alors même qu'il se saisit d'un projet, médite les effets du *dessaisissement* de tout projet. Il se pourrait que le moment de l'artiste soit précisément ce moment où enfin il s'abandonne, où il délaisse le programme de

conduite qu'il s'est fixé » (Lancri, p15). Cette notion de « tâtonnement » fait également référence à un concept développé par Jullien que je reprends dans le cadre théorique et est au cœur de la pensée processuelle chinoise. Il n'est pas question de construire un but idéal à atteindre, mais plutôt de découvrir chemin faisant.

Il y a un positionnement de ma méthodologie consécutive à un positionnement en tant qu'artiste qui refuse le projet idéalement projeté au profit du trajet. Celui-ci permet de trouver au fur et à mesure, ce que l'on n'est pas capable d'imaginer par avance. Il permet à l'œuvre de se révéler à elle-même, par la matière et non pas par la volonté. Nous le verrons par la suite, ce procédé a été la clef de cette recherche, c'est non seulement ce qui a fait révéler l'œuvre mais également le sujet de recherche : l'émergence en création.

2.2.3 Le point d'ancrage ou le cœur de l'étoile

Pratique artistique (création) et réflexion théorique sont solidaires de par leur construction même : la composition en étoile. Elles prennent, chacune, une « forme » différente, du fait qu'elles soient créées avec des « matériaux » différents, mais se croisent dans le cœur de l'étoile, c'est-à-dire **l'émergence** en création. En aucun cas la pratique n'a été une illustration de la théorie, ni la théorie une illustration de la pratique, pratique et théorie sont des développements différents, comportant la singularité de leurs matières. Ils permettront de développer la différenciation du même (concept développé dans le cadre théorique), et de créer un entre-deux qui permet l'émergence. J'ai construit mes deux niveaux de recherche de la même manière : c'est la matière (qu'elle soit concrète comme en studio, ou conceptuelle au moyen de la théorie) qui me fait avancer, chercher, creuser, émerger. Bien entendu, chacun de ces deux niveaux de recherche avait une amarre (la notion d'émergence), un point central qui permettait d'aller vers l'inconnu sans me perdre.

La recherche théorique est donc directement et indirectement reliée à la création. Elle est directement liée à la création parce que le fondement des questions de recherche est né de la pratique. Elle est indirectement liée à celle-ci parce qu'elle évolue de manière indépendante. Elle ne se situe tout simplement pas au même niveau. Elle n'empreinte tout simplement pas le même trajet.

Finalement l'aiôn, ce temps global, permet une fusion de la réflexion théorique et de la discussion concernant CHAIR. Celles-ci sont entremêlées dans un dialogue entre moi-même et mes auteurs principaux, ce qui permet une plus libre circulation de la pensée, ou pour le moins, une structuration des idées moins chronologique (chronos) et plus rizhomatique (aiôn). « Une thèse en arts plastiques a pour originalité (...) *d'entrecroiser* une production textuelle. Elle n'aboutit que dans la mesure où elle réussit à les *entrecroiser*. (...) Chacune de ces deux productions s'érige en toise de l'autre ; et c'est ainsi, dis-je, qu'elles s'entrecroisent » (Lancri p.11) La création d'un dialogue entre ma réflexion théorique et la discussion faisant référence à l'œuvre sera ma manière d'entrecroiser œuvre et production textuelle.

2.2.4 Les croisements et l'émergence

Il existe une indépendance des démarches théorique et pratique. Bien sur chacune des démarches s'est inter influencées, mais à un niveau inconscient. Devoir, dès le début du processus de recherche, trouver consciemment un entrecroisement entre les deux niveaux de création aurait constitué, pour moi, un frein au développement créatif de l'un et de l'autre niveau de recherche. Il m'a semblé plus indispensable de laisser libre cours à la créativité, de laisser les avenues s'ouvrir pour permettre de « laisser advenir » le sens et l'émergence des idées et de la création. Pourquoi certaines avenues théoriques seraient-elles moins pertinentes que d'autres avant même d'avoir exploité la matière ou les concepts? Il semble qu'il faille parallèlement avancer assez loin dans ces deux voies, assez profondément pour pouvoir, par la suite, trouver des points de rencontre, des entrecroisements. Il m'a semblé falloir creuser à la fois dans les concepts et dans la recherche en studio de manière

indépendante, pour mieux définir ce qui, non seulement me questionne, mais m'interpelle dans le processus créatif.

Enfin, ces trajets permettent des croisements, et ces croisements permettent l'émergence. Émergence de la création, émergence d'une circulation de la pensée et des idées, émergence de nouveaux niveaux de lecture. Le concept d'émergence dans le processus créatif est finalement une affirmation de ma pratique et de mon positionnement comme créatrice.

CHAPITRE III

CHRONOS OU LA DESCRIPTION DU PROCESSUS

3.1. Été 2007, intention de création

Il m'est apparu, rétrospectivement, très intéressant de revenir sur mes intentions de création lors de mon inscription à la maîtrise à l'été 2007. Il faudrait lire cette description en sachant que dès l'automne 2007, j'avais complètement mis de côté cette idée initiale. Nous verrons comment finalement cette idée a fait son chemin, et comment elle s'est inscrite à travers CHAIR... Je me cite donc moi même dans la lettre que j'ai écrite au département de danse, à l'été 2007 :

« Ce projet questionne les limites de la liberté individuelle dans une société qui permet un contrôle insidieux des êtres. Chaque jour filmés à notre insu, nous sommes surveillés dans nos actes quotidiens. Paradoxalement, le désir de reconnaissance visuelle de certains les pousse à l'exhibition (web-cams, reality shows). Notre quotidienneté est, soit surveillée par une élite restreinte, soit rendue publique sans que nous n'ayons réellement le contrôle sur notre propre image. La sur-documentation de la personne est entretenue par une quantité de peurs : violence, terrorisme, différence, peur de l'autre. Le contrôle nous étant présenté comme la solution ultime à notre protection, nous sommes portés à oublier le poids de cette surveillance constante. Dans l'espace public, les caméras de télésurveillance font partie du quotidien. Dans l'espace privé, l'accessibilité des nouvelles technologies (téléphones cellulaires, GPS, compteurs de pas) documentent l'instant présent, tout en laissant une trace fichée de nos faits et gestes. Avant même notre naissance nous sommes surveillés par les échographies. Les images médicales sont une autre forme de représentations et de surveillance

acceptée, il ne s'agit ici, plus seulement de l'enveloppe corporelle, mais bien de l'intérieur du corps. L'humain devient progressivement dépendant de la technologie, à travers une quantité de prothèses devenues vitales. Ce phénomène contemporain résulte du désir de *sur-vie* (sur-documenter l'instant présent pour être certain de ne rien en manquer et documenter l'espace social pour se protéger d'autrui) à la fois conséquence et origine de la peur. Il s'agit donc dans ce projet de proposer une orchestration performative, médiatique et spatiale de surveillance abusive questionnant le rapport de chacun à sa propre image et à son contrôle. Différentes stratégies seront élaborées afin d'ébranler tant les habitudes des spectateurs que celles des interprètes. Déposséder l'être humain de sa propre image, et de son propre corps, constitue un phénomène qui semble laisser place à une aliénation volontaire de l'individu.

Les moyens mis en œuvre :

- L'utilisation de caméras-surveillances disposées sur le corps de danseurs : des caméras de surveillance sans fil seront installées sur les corps des danseurs - accompagnant ou limitant leurs mouvements - multipliant aussi leur image dans l'espace. Des parties intimes, des points de vue inhabituels du corps permettront au public d'expérimenter une surveillance rapprochée des danseurs.
- La recherche d'états de corps, recherche de gestuelles : comment le corps se défend-il d'un phénomène qui le harcèle, qui le déforme et qui, en quelque sorte, est une violation de son intimité. Quels sont les mouvements, et plus particulièrement les mouvements que nous n'avons pas l'habitude de voir, qui en résultent. Les caméras fixées sur le corps des interprètes permettront de percevoir la pression du sang dans les veines et artères, le mouvement des muscles du cou, les crispations de la mâchoire, le mouvement des narines sous l'emprise d'une émotion, le mouvement des orteils, le mouvement des poils, de la langue... Autant de micromouvements révélateurs d'un état de corps, et plus particulièrement d'un état de corps au prise avec une société qui normalise une certaine forme de voyeurisme.

Mettre l'interprète à nu, non pas par la nudité mais par la proximité. Montrer les détails de son corps et donc de son histoire, ce qui le constitue.

- La question du voyeurisme : la notion de voyeurisme est plus que présente dans nos sociétés. Le phénomène des *reality-show*, ou encore certains spectacles de danse contemporaine nous imposent d'être des spectateurs-voyeurs, voire nous y condamnent. La plupart des individus, non seulement, s'identifient, mais se complaisent dans ce voyeurisme... Le succès des *reality-show* ou de certains spectacles de danse contemporaine en témoigne. Je désire donc questionner cette notion, en confrontant le spectateur mais également en lui donnant le choix d'être un simple témoin.

Les caméras de vidéosurveillance permettront aux danseurs de s'approcher des spectateurs et de les inclure physiquement et médiatiquement dans la création. L'audience sera, à son tour, prise au piège de la surveillance vidéo. Les règles établies de l'actant qui est observé par le spectateur se trouveront ainsi progressivement renversées pour aboutir à la perte de contrôle de l'audience sur sa propre image. ».

3.2. Automne 2007 – printemps 2009 : émergences des concepts

Je fais table rase de mon idée de départ mais investis toutefois mon désir de marier l'espace scénique avec l'espace vidéographique. Pourquoi ce désir de mariage ? Comme je l'ai déjà dit, j'ai toujours travaillé, de façon schizophrénique, ces deux espaces de manière indépendante. Ces deux espaces me paraissaient incompatibles de par leurs natures et leurs spécificités. J'ai, jusqu'ici, toujours considéré que le virtuel écranique « engloutissait » le réel existentiel par son pouvoir de fascination et la focalisation qu'exerce la taille de l'image comme le soutient Fabbri (Fabbri, 2007, p. 165). La cohabitation de ces deux espaces m'apparaissait donc difficile. Mais, par défi, et pour réconcilier ces deux parties de moi-même qui

créent dans le déni l'une de l'autre, j'ai décidé de conjuguer ces deux espaces, de les mettre en relation.

Je travaille donc entre l'automne 2007 et le printemps 2009 à développer les concepts de **l'actuel** et du **virtuel**, de **l'image-temps** et de **l'image-cristal** (concepts Deleuzien). Je développe les notions d'**espace-temps** à travers la philosophie orientale et je cherche à travers le travail de Robert Lepage, les singularités de son travail à travers son mariage heureux de la scène et des images (projetées entre autres)².

3.3. Printemps 2009 : l'idée initiatrice ou la base de la recherche

CHAIR est amorcée. Cette « amorce »³ est la construction d'une triangulation⁴ corps scénique/corps écranique/objet caméra. Cette triangulation a permis, non seulement, de définir mon sujet de recherche, soit l'émergence, mais également de faire advenir la création CHAIR, sa forme, et son propos.

D'où m'est venue cette idée? Vraisemblablement de mon cheminement antérieur, et plus particulièrement mes expérimentations sur le projet « Mémoire des choses qui tombent », une vidéodanse créée entre juillet 2007 et avril 2009. Cette vidéodanse est construite sur l'idée de la répétition du même (captation de la même séquence chorégraphique dans un même lieu toutes les deux semaines pendant un an) et sur la combinaison du mouvement de la caméra et du mouvement du corps... Cette combinaison de mouvement fait naître un troisième mouvement riche au niveau de la sensation kinesthésique. L'expérimentation fut fructueuse : non seulement le mouvement des images était-il particulièrement « sensible », mais les images du

² Les concepts d'image-temps, image-cristal, actuel et virtuel sont développés tout au long du chapitre AIÏN OU LE DIALOGUE DES CONCEPTS, page 47.

³ Le concept de « l'amorce » est développé par François Jullien dans « traité de l'efficacité ». J'y fais référence dans le chapitre AIÏN OU LE DIALOGUE DES CONCEPTS, à la page 48, 62 et 72.

⁴ Voir annexe A.5 : LA TRIANGULATION DE BASE.

corps étaient fortes et intéressantes par leurs points de vue et leurs proportions. Nous avons donc profité de chaque tournage pour faire des improvisations de manière à ce que les danseuses évoluent avec la caméra en considérant la caméra comme une extension de leur propre corps et sans voir ce qu'elles filmaient. Ce qui a résulté de ces expérimentations, fut une vision du corps toute différente (de par la déformation de la morphologie), une sensation kinesthésique du mouvement du danseur puissante, et une intimité du corps singulière. J'observais par ailleurs les improvisations de mes danseuses de loin, je trouvais leurs improvisations en relation avec l'espace environnant (nous étions à l'extérieur pendant une année complète) et avec l'objet-caméra fort intéressantes. Il me semblait, d'ailleurs, à ce moment de l'expérimentation, dommage de n'avoir que les images filmées sans avoir aucune trace de ces corps en relation avec l'objet/caméra. Ces expériences sont la source du projet CHAIR. C'est de là qu'est née l'idée de créer une relation du corps avec la caméra qui deviendrait un objet relationnel. Cette idée me permettait à la fois de pousser plus avant la combinaison du mouvement de la caméra et du mouvement du corps, mais également la relation du corps avec un objet/caméra. Cette relation pouvait permettre la conjugaison de deux formes de mouvements, celui du corps dans l'espace et celui du corps à l'écran.

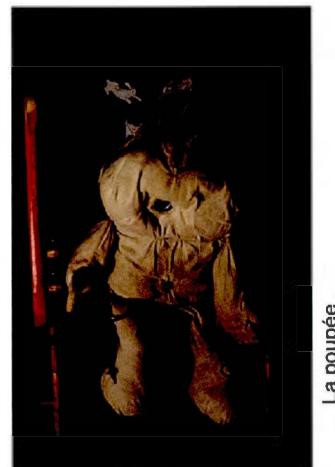
Au niveau conceptuel, cette première idée initiatrice m'a amenée à faire une recherche sur l'espace « réel » et l'espace « virtuel ». Je me suis rapidement aperçue que l'espace virtuel était tout aussi réel que l'espace réel d'un studio. Ce qui m'a amenée à investiguer les concepts de l'**actuel** et du **virtuel** avec la **virtualisation et l'actualisation**⁵ (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179 -185).

3.4. Mai – juin 2009 ou ce qui émerge du triangle

Je suis donc partie de la triangulation corps/projection/camera-objet pour pousser la conjugaison de l'espace scénique et de l'espace vidéographique.

⁵ Les concepts d'image-temps, image-cristal, actuel et virtuel sont développés tout au long du chapitre AÏON OU LE DIALOGUE DES CONCEPTS, page 47.

Nous avons, avec Indiana, fait plusieurs improvisations avec une caméra, de manière à trouver un objet à travers lequel une véritable relation soit possible. Deux premières formes de relations ont surgi à notre esprit; la relation de l'alcoolique à son verre (ou à la bouteille) et la relation de l'enfant à la poupée... La relation à la bouteille s'est avérée tout de suite très fermée, notamment par le fait de la limitation de la relation à l'oralité sur laquelle elle est basée. Par contre la relation de la poupée⁶ à l'enfant s'avérait avoir plus de potentiel. Cette relation ouvrait toute sorte de possibilités : affection, jeu, abandon, confiance, attachement, transfert, souvenir, projection...



La poupée

De ces toutes premières improvisations je me souviens avoir retenu « les très gros plans du corps », « les images disproportionnées qui amènent l'idée de la déformation de notre regard », « la force du rapport du corps à la caméra en mouvement dans un mouvement commun ». Je me souviens avoir été interpellée par le fait que si l'interprète bouge dans un rapport constant à la caméra (celle-ci donc bouge dans un rapport constant au corps d'Indiana) nous voyons l'interprète en mouvement mais les images de la vidéo projetées, elles, ne bougent pas... Il y avait ici une piste intéressante, cela créait une équation qui forçait le spectateur à résoudre un mystère apparent. Cette trouvaille s'est d'ailleurs trouvée plusieurs fois inscrite dans la création CHAIR : dans le tableau de la *course*, dans le tableau de la *bassine*⁷...

⁶ Voir annexe B.1 : LA POUPÉE

⁷ Voir annexe B.7 : LA BASSINE



La bassine

À ce stade de la recherche, nous avons construit une première séquence de 5 minutes basée sur la relation de l'enfant à la poupée et sur l'ambiguïté qu'amenait la différence entre ce que l'on voyait sur scène et ce que l'on voyait à l'écran. Cette première séquence chorégraphique fût à la fois simple et efficace, la caméra était au sol, entre les jambes d'Indiana. Indiana était habillée d'une robe accrochée avec du ruban adhésif sur le devant de son corps et mangeait des fraises. Nous avons construit un contraste entre ce que l'on voyait du corps d'Indiana sur scène (Indiana habillée qui mangeait des fraises) et ce que l'on voyait à l'écran (ses fesses en très gros plan). Cela prenait quelquefois plusieurs secondes avant de comprendre que l'on voyait des fesses en gros plan, l'image que l'on en avait était quasiment abstraite. Le contraste entre la pudeur et la naïveté de l'interprète et l'impudeur de l'image mettait le spectateur dans une position ambiguë, position qui l'obligeait à créer une image intermédiaire entre ce qu'il vivait de la scène et ce qu'il voyait de l'écran.

L'ambiguïté, la création d'une troisième image qui se crée dans l'imaginaire du spectateur et le rapport du corps sur scène (corps que l'on sent) versus du corps à l'écran (corps que l'on voit) construiront les fondements de ma recherche jusqu'à la fin du processus : c'est-à-dire l'émergence d'une troisième image permettant de faire le lien entre les deux images contradictoires.

De ces premières expérimentations a également émergé un sujet. L'équation de départ, qui n'est rien d'autre que notre triangulation, ouvrait un monde construit à partir de:

- la relation d'un corps féminin à une poupée qui est en même temps un objet voyeur

- la relation du corps scénique et de son image écranique

- la relation de la poupée à ce qu'elle voit

Cette équation nous a fait basculer très vite dans le sujet du voyeurisme chez les enfants. Enfants, parce que poupée, voyeurisme parce qu'intrusion dans le corps et déformation de celui-ci dans ses proportions... Sujet qui ne nous émerveillait pas par sa lumière mais que nous avons décidé de garder puisqu'il émergeait...

3.5. Printemps 2010 : recommandation 63 ou comment les contraintes font évoluer la création

- Contexte

La seconde étape de la recherche se réalisa en avril-mai 2010 lors de l'événement Recommandation 63. Cet événement, dont le commissaire fut Normand Marcy, visait à regrouper quelques jeunes chorégraphes de la relève afin de partager ressources et savoirs, tout cela dans le but de servir la création et de pousser la recherche. Normand Marcy avait élaboré des « portes fermées » qui visaient à faire de la recherche en studio sous le regard bienveillant et questionnant d'autres chorégraphes. La deuxième étape consistait à travailler dans un nombre d'heures très limitée (12h en une semaine) et de présenter chaque fin de semaine et ce pendant 3 semaines. Nous avions des contraintes d'espace et de temps : la création ne devait pas excéder 15 min. L'espace était imposé : les spectateurs étaient placés sur les quatre cotés et deux demis écrans étaient installés sur les extrémités de la salle, au dessus des spectateurs.

Cet événement m'a amenée à « plonger » dans la création, et surtout plonger dans la matière... J'ai fait construire, par Mathieu René, une poupée dans laquelle était intégrée une webcam. Cela permettait de travailler avec une caméra miniature de bonne qualité facilement manipulable. Mes consignes pour la confection de celle-ci furent : simplicité, aspect usé, recherche de singularité plutôt que de réalisme, et fonctionnalité (poupée qui puisse s'asseoir, membres qui puissent bouger). Cela a

amené à la création d'une poupée cyclope, qui ne comporte qu'un seul œil (cet aspect donne à la poupée un air étrange car elle n'a ni bouche, ni nez... Plus tard un spectateur me dira « sa tête, c'est un trou... »). La poupée est donc confectionnée en tissu dont les fesses sont remplies de sables, cela lui donne un certain poids, et un centre de gravité. Ses membres bougent facilement. Les cheveux sont faits de cordes en paille détressées, ce détail aura une importance capitale pour la création du premier tableau de la pièce.⁸

- « Portes fermées »

Lors des « portes fermées » j'ai travaillé avec la poupée sans les projections puisque l'infrastructure des studios ne le permettait pas. Je me suis donc attardée à la présence physique de l'interprète, et à l'élaboration d'une relation particulière avec la poupée... Celle-ci était un élément à la fois indispensable et distant. Il n'y avait pas de relation directe entre Indiana et la poupée, mais en même temps une relation de dépendance (je pourrais comparer ce type de relation à un bébé et sa « doudou »). Nous avons travaillé, avec Indiana sur la globalité du corps, la simplicité de l'action et la présence physique signifiante. La particularité d'Indiana, et sa force, réside dans une interprétation minimaliste. Indiana a une présence physique tellement forte qu'elle se suffit à elle-même. J'ai donc travaillé dans ce sens. Et cela a amené une gestuelle très minimaliste, dans une temporalité très particulière, une temporalité étirée, qui permettait de dilater le temps un peu comme on déploie un éventail...

- Comment et qu'est-ce qui a émergé des « Portes fermées »

Nous étions plusieurs chorégraphes en studio, chaque chorégraphe questionnait les autres créateurs et/ou était présent comme témoin. Je me souviens avoir amené plusieurs objets en studio : la robe, le ruban adhésif, les fraises, les souliers, la poupée... Je me suis servie de tout ce qui était en studio et j'ai demandé aux autres

⁸ voir description du tableau page 32, et annexe B.2 : LA FORÊT

chorégraphes de mettre Indiana dans des situations, de jouer avec elle comme avec une poupée. Cela permettait donc à Indiana de trouver des solutions créatives pour se déprendre de ces situations, et cela l'amenait également à être la poupée manipulée. C'est de là qu'a émergé la course à talons hauts, course qui restera jusqu'à la fin du processus.

C'est moi-même qui (comme chorégraphe) suis entrée dans l'espace avec le ruban adhésif, ce qui provoqua chez Indiana une course avec des chaussures à talons trop petites pour elle. Cette course est restée pour les présentations de Recommandation 63 avec mon intervention. Nous avons joué sur l'ambiguïté de mon rôle qui était a priori agressant, mais qui finalement n'a fait que replacer « comme il faut » la robe avec mon papier collant...

- Le sujet

Le sujet sur lequel je travaillais à l'époque a glissé du voyeurisme à l'abus sexuel chez les enfants, à la pédopornographie. Ce glissement est venu de mes recherches sur le sujet. J'avais réalisé qu'internet était le nouveau réseau des prédateurs sexuels. Et qui dit internet, dit images, qui dit images en rapport avec l'abus des enfants dit pédopornographie. De recherche en recherche, je me suis fait violence. J'ai navigué sur internet pour voir à quel point la pédopornographie est facilement accessible. Au comble de mon désarroi, j'ai accès relativement facilement, à des vidéos pédopornographiques. Mon mental se braque : ce sera donc mon sujet. Mais il est intéressant de noter qu'à cette étape de la recherche, j'ai décidé du sujet. C'est donc un choix volontaire. Ce choix volontaire sera le mur qui me bloquera, qui enfermera la création à cette étape de recherche. Car, plutôt que de continuer à laisser émerger le sujet, je cherche le chemin pour arriver à évoquer le sujet. Et le sujet pèse lourd... Il est délicat, sensible, il est « dangereux »...

Toutefois, le sujet lui-même nous amène à travailler et à pousser une forme d'interprétation dans la retenue et la pudeur de l'interprète. Nulle envie de catharsis,

nulle envie de superficialité ou de sensationnalisme... Nous travaillons donc l'effacement émotionnel de l'interprète sur scène.

- L'influence des nouveaux éléments scénographiques

De nouveaux éléments entrent dans la recherche : un petit tabouret/chaise, l'espace fermé de la salle, et le huis clos créé par le positionnement des spectateurs sur les quatre côtés de la salle... Travailler avec les objets a amené en quelque sorte une nouvelle étape de travail, avec des nouveaux défis et des nouvelles ouvertures.

À cette étape de travail, nous avons décidé qu'Indiana était plus une femme qu'une enfant dans son travail d'interprète : cela nous donnait plus de liberté pour créer. Le rapport à l'enfance était très présent mais se situait davantage au niveau du souvenir. Cette décision fut sûrement prise à cause des souliers à talon, ce sont les souliers à talon qui ont amené la femme. D'où proviennent ces souliers ? Du magasin « renaissance » où je les ai vus (sans toutefois les chercher, je cherchais autre chose ...), ils m'ont frappées par, non seulement leur grandeur, mais par leur aspect pointu, agressif... Je les ai achetés... Ce détail anodin est révélateur des choix non conscients qui font évoluer la création dans une direction.

Le fait de travailler avec un espace imposé m'a obligée à prendre position quant à la proximité du spectateur, l'espace fermé, le huis clos. J'ai chorégraphié pour que la gestuelle puisse être pertinente des quatre points de vues, mais j'ai également chorégraphié pour que la gestuelle soit intéressante autant sur scène, qu'à l'écran. J'ai trouvé que cette construction de l'espace soutenait particulièrement mon sujet, car, dans ce cirque, dans ce huis clos et cette proximité, Indiana était véritablement vulnérable. La promiscuité avec le spectateur amenait également celui-ci à être plus facilement attiré par le corps sur scène que le corps à l'écran. Je pensais d'ailleurs garder cette construction spatiale jusqu'à la fin de la création, le lieu même de la Piscine-Théâtre m'a fait changer d'avis.

- Thème

Le thème de la pornographie infantile et de l'abus chez les enfants était tellement pesant et délicat, qu'il m'a beaucoup bloquée en terme de création. Il était tellement sensible, que je n'avais pas le droit de me tromper, ni de vulgariser le sujet... J'ai donc procédé à pas de souris, sur la pointe des pieds... Cette réserve, cette peur de me tromper a été un frein notoire à la création et à l'émergence. Parce que je m'étais fixée un but, et qu'il fallait trouver des plans d'action pour arriver à ce but... Pourtant, ce que je retire de positif dans cette deuxième étape de processus est la notion de suggestion provoquée par la différence entre l'image projetée et ce qui se passe sur scène. C'est le point d'ancrage de CHAIR. Je me souviens d'un propos de spectateur à la fin d'une représentation qui m'expliquait qu'il s'était posé plusieurs fois la question "est-ce moi qui ai l'esprit tordu, ou est-ce vraiment la chorégraphie qui parle de violence sexuelle?" La suggestion s'avérait donc fonctionner! Il est à noter que nous avons non seulement travaillé la suggestion dans la gestuelle (exemple : manger des fraises. Cette action a un double sens, le sens premier, le goût, l'enfance. Le second, la sensualité, la symbolique des fraises comme « gland » masculin), mais également dans le contraste entre ce que l'on voyait sur scène et ce que l'on voyait à l'écran.

- Les scènes qui sont restées et qui ont ouvert le sujet

Un nouvel objet est arrivé dans le processus : la chaise - tabouret. Je l'ai trouvée, elle aussi, par hasard. Alors que je cherchais (obstinément) des images d'église des années 50 (pour faire références aux sévices sexuels perpétrés, en ces temps par le corps clérical), j'ai trouvé la chaise-

tabouret. Une petite chaise, avec des lapins, dont le dossier peut être rabaissé pour devenir tabouret... Elle m'est apparue aussi indispensable que nécessaire... Je n'ai finalement jamais trouvé d'images d'églises ou de prêtres des années 50 (et c'est tant mieux, cela aurait été une bien mauvaise idée, avec le recul) ... La chaise-

La chaise



tabouret a amené une scène⁹ qui sera significative dans le travail : dans une extrême lenteur, Indiana métamorphose sa robe en voile : un voile qui cache son visage et qui dévoile le reste du corps. Il est à noter qu'Indiana est habillée avec une robe qui est attachée avec du ruban adhésif au devant de son corps. L'arrière du corps est donc mis à nu. Ce tableau a permis d'ouvrir la proposition, il ouvre la pièce à un sujet qui l'enfermait. Tout en restant dans le thème de l'abus, une voie nouvelle se dessinait : les différentes formes d'abus du corps de la femme. Elle a amené une nouvelle couche de sens, qui va être pertinente jusqu'à la fin de la recherche : une autre forme de violence directement en rapport avec l'abus des femmes (par l'évocation de la burka). Comment cette scène est-elle arrivée? Par la rencontre de l'objet chaise et du corps d'Indiana assise sur cette chaise trop petite pour elle, et par l'improvisation.

3.6. Septembre 2010 ou l'affirmation de la femme

Nous arrivons en studio en septembre 2010 avec le désir d'ouvrir le sujet, de repartir à zéro... Consciente de l'enfermement qui nous avait contraintes lors de la dernière étape de recherche, nous faisons table rase de tout sujet, pour ouvrir de nouveau à ce qui se présente à nous. Nous repartons sur de nouvelles improvisations...

3.6.1. Les événements inattendus

Lorsque j'ai appris qu'Indiana était enceinte, la question de l'interprète s'est posée ... Qui pourrait remplacer Indiana? J'ai commencé à construire avec son corps, ses forces d'interprète, sa matière corps. Nous avons commencé une démarche, et je me suis retrouvée dans l'obligation de trouver quelqu'un d'autre. Le grand dilemme de l'interprète! Il est resté jusqu'à la fin du processus... Étant donné que le travail était un solo, l'interprète avait une place prépondérante dans la recherche, la personnalité de l'interprète aurait teinté de manière primordiale le travail, non seulement dans sa forme, mais également dans son fond. Dans sa forme tout

⁹ Voir annexe B.5 : LA CHAISE

d'abord, car j'ai travaillé la gestuelle à partir de l'interprète. Les explorations se sont faites beaucoup sous forme d'improvisation, et donc la part de l'interprète dans la création fut très importante. Je me suis inspirée de ce que proposait l'interprète, de ce qu'elle était pour créer. Plutôt que d'imposer une gestuelle, je « sculptais », je poussais, je creusais les propositions qui furent amenées par l'interprète elle-même.

Dans cette recherche d'une nouvelle interprète, j'ai senti le besoin de travailler avec un corps qui ait un vécu. Il était hors de question de travailler avec une interprète trop jeune, je ne voulais surtout pas un « corps-enfant » ni un « corps-parfait », car cela aurait orienté le travail dans une direction vers laquelle je ne voulais pas aller... J'ai cherché une interprète de plus de 35 ans : je cherchais un corps qui avait du vécu. Sophie Corriveau, puis Karina Iraola, puis finalement Catherine Tardif sont venues à mon esprit, femmes fortes et fragiles à la fois. Catherine Tardif nous ayant suivies dans le processus de Recommandation accepte le défi d'interprétation que le projet lui propose. Me voilà rassurée, je crois avoir trouvé l'interprète idéale. Mais la réalité du budget ne me permet pas de faire avec Catherine autant d'heures de recherche que désirées. C'est pourquoi je planifie travailler avec Indiana jusqu'à décembre, puis entrer moi-même dans la peau de l'interprète en janvier 2011, avant de faire la passation du matériel à Catherine pour les présentations.

3.6.2. L'influence du lieu

De septembre à décembre 2010, j'ai donc travaillé avec Indiana (enceinte)... Ce qui marquera cette période de recherche fut le lieu. La Piscine-Théâtre (salle que j'affectionne particulièrement de part sa configuration et ce que le lieu « dégage » et inspire), plongeait le travail dans un noir qui ouvrait l'espace à l'infini... Je retournais donc à la boîte noire après avoir émis l'idée du spectateur 360 degrés (la même configuration de salle que pour Recommandation 63). La question se posait également d'un intervenant : une autre personne présente qui aurait manipulé le spectacle, et la danseuse. Mais finalement c'est seule, dans le noir sans fond de la Piscine qu'évolua mon interprète. C'est le lieu qui a fait émerger nos choix, le lieu

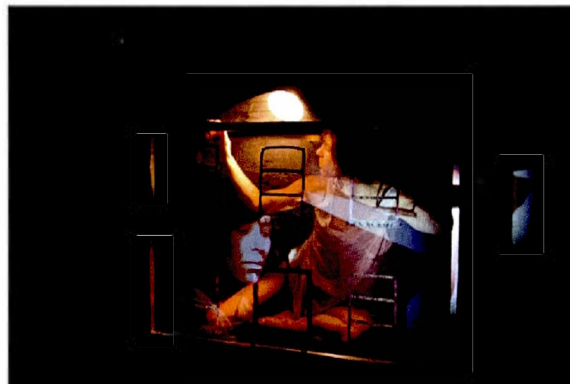
avait ses propres potentiels, avait ses forces que nous avons en quelque sorte écoutés.

Cette solitude de la femme dans cet espace noir influencera grandement mon travail.

3.6.3. Les objets et matériaux sources

Lors de cette période de travail se sont rajouté encore de nouveaux objets : bassine métallique, maison de poupée. La bassine métallique provint d'un ancien solo que j'interprétais. Je l'ai amenée dans ce processus parce que je sentais que je n'avais pas fini d'exploiter ce que l'objet avait à dire.

La maison de poupée¹⁰ est venue du questionnement de la surface de projection. Je voulais trouver d'autres surfaces de projection que le rideau de fond mais le budget fut un frein à ce niveau... Par contre, nous avons trouvé, avec Paul Chambers (qui m'a suivie durant



La maison de poupée

tout le processus, d'abord comme directeur technique pour *Recommandation 63*, ensuite comme aide à la technique), l'idée de la maison de poupée. Par association de la poupée, de la recherche de lieux et surfaces de projection, est arrivée la maison de tulle. Paul Chambers s'est occupé de la confection. La maison de poupée a amené un espace confiné, dont les parois recevaient l'image (les parois sont faites en tulle, tissu transparent qui capte la lumière). La maison permit un mariage très serré entre l'image et l'interprète, car notre œil fut obligé de faire l'association du corps sur scène et du corps à l'écran du fait de la proximité de ces deux corps... Une maison trop petite pour un corps humain, une maison qui protégeait et qui

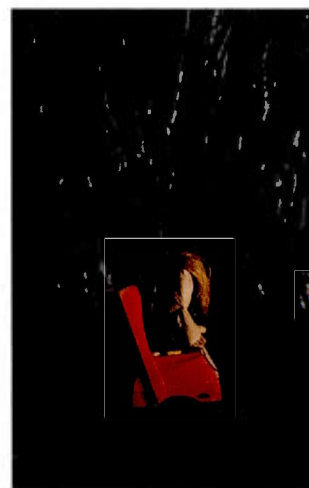
¹⁰ Voir annexe B.4 : LA MAISON

enfermait à la fois. Une maison dont les murs transparents étaient le reflet de l'intériorité de ce qui s'y passait. La maison était très effervescente en termes d'émergence : il s'en dégageait beaucoup de matériel, et ce aisément. Toutefois, c'est ce tableau sur lequel j'ai buté jusqu'à la fin. Car oui, ce qui s'y passait était intéressant, mais c'était en même temps facile de faire du « tape à l'œil », de « l'effet ». Le sujet qui sortira de la « maison » se définira la semaine avant la représentation et teintera tout le reste de la pièce...

Le travail avec la lumière m'a amenée à travailler le corps autrement. La lumière a créé son espace propre, espace de ce qui est vu et n'est pas vu. J'ai décidé de travailler avec des lampes métalliques dont le fil traînait au sol. Cette utilisation de la lumière dans l'espace noir de la Piscine avec les projections comme « pas-de-fond » de scène a permis de créer des bulles, des espaces-temps différents et singuliers. Chaque bulle avait son propre espace-temps dans ce noir: chaque bulle était découpée par la lumière. La lumière révélait et construisait non seulement le corps et son mouvement sur scène, mais également le corps et son mouvement à l'écran. La lumière est devenue un outil chorégraphique indispensable à mon travail.

3.6.4. La structure et le propos

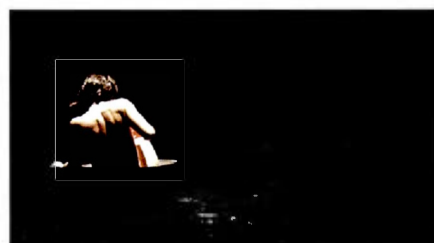
Comment est arrivée la structure? Par nécessité. Il était important pour moi de présenter cette étape de travail pour valoriser l'apport d'Indiana dans la démarche. Nous avons donc décidé de présenter le travail en chantier devant un public sélectionné. Cette situation de présentation m'a fait réaliser l'importance de la structure : Il m'est apparu nécessaire d'avoir une structure, un squelette, avant qu'Indiana ne parte pour son congé de maternité. La structure de la pièce est une partie de la construction que je n'aurais jamais pu faire de l'intérieur. C'est un travail qui se fait de l'extérieur. J'ai eu besoin de voir de manière globale le rythme de la pièce,



La forêt

son poulx, les imbrications des parties les unes dans les autres, la manière dont telle ou telle partie met en valeur, ou au contraire, en étouffe une autre. La manière dont l'une répond à l'autre. Certaines séquences chorégraphiques imposaient leur emplacement dans la structure. Par exemple la partie que nous avons appelée « la forêt »¹¹ lorsque la poupée capte ses cheveux de paille en gros plan. Cela créait un tableau visuel très intéressant, et très énigmatique. On se questionnait sur ce que cela présentait, et d'où cela pouvait provenir (du moins pour les personnes qui savaient qu'il y avait une caméra dans la poupée). Le mystère qui en résultait m'obligeait en quelque sorte à ouvrir la pièce avec ce tableau, afin de préserver ce mystère.

Le tableau de « la bassine »¹² s'est également imposé à la fin de la structure... Lorsque je travaillais avec Indiana, la séquence de la « bassine » représentait la vie intra-utérine et l'accouchement, et avec l'accouchement, la



La bassine

transformation, la métamorphose, et donc les possibles, l'ouverture, le devenir. N'oublions pas de spécifier qu'Indiana était enceinte. Cette séquence porteuse d'espoir s'imposait à la fin de la pièce, comme une ouverture. J'aimais également le contraste d'un début (la naissance) comme fermeture de la pièce. Toutefois, il fut intéressant de voir à quels niveaux le sens de ce tableau ait pu glisser lorsque je suis arrivée comme interprète dans le projet, et comment le sens s'est trouvé encore multiplié par les images qui ont émergées de l'interprétation des spectateurs...

Pour revenir à la structure, ce sont également la nécessité de certaines manipulations techniques qui ont induit la succession de tels ou tels tableaux. Il faut considérer le fait que nous avons travaillé sans technicien pendant toute la recherche, cela nous obligeait, d'une certaine façon, à trouver des manipulations techniques intégrées dans le travail.

¹¹ Voir annexe B.2 : LA FORÊT

¹² Voir annexe B.7 : LA BASSINE

Les objets ont également influencé la structure. Les objets construisaient l'espace dans lequel évoluait Indiana. Certains trajets, ou certaines manipulations d'objets amenaient la nécessité de faire suivre une partie par une autre. Deux autres éléments scénographiques ont influencé la structure : les robes et l'utilisation de la projection. Nous utilisions deux robes : une nuisette, et une robe attachée avec du ruban adhésif.

Il fallait construire les parties de manière à découvrir une suite logique pour que le corps puisse passer de la nuisette à la robe. Il fallait également trouver un enchaînement des parties qui permette de trouver un équilibre dans l'utilisation de l'espace théâtral et une cohabitation de l'espace théâtral et de l'espace vidéographique.

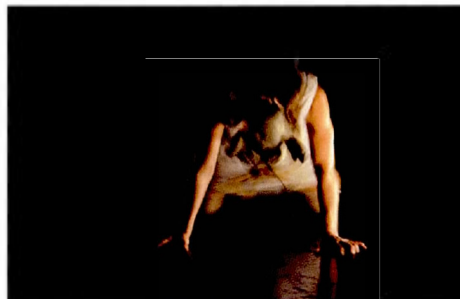
Enfin, la charge, l'intensité et les sensations que portait chaque tableau a également influencé la construction. Un tableau dont la charge était trop forte ne pouvait pas être en début de structure, il fallait l'amener soit au milieu comme un développement, soit à la fin comme un aboutissement. Les tableaux, qui révélaient, ouvraient, interrogeaient, dévoilaient partiellement s'imposaient en début de pièce. Ce sont, entre autre, tous ces éléments qui ont construit la structure. Cela s'est fait en quelques répétitions. La structure de la pièce est restée jusqu'à la fin, ce fut un squelette solide, fondateur. Évidemment, ce squelette n'a pas non plus été rigide, des tableaux ont glissé d'une place à l'autre, des transitions sont devenues des parties, des tableaux ont disparu...

3.6.5. Questionnement sur ce que révèle le travail

En décembre 2010 l'ossature de la pièce fut trouvée. Avoir amené une structure m'a forcée à me positionner sur le contenu, sur ce qui est dit, et sur ce qui se raconte par associations, par les boucles et spirales de sens et de sensations. Les dynamiques se sont retrouvées comme des échos dans la pièce. Les symboles se sont métamorphosés de plusieurs façons au fur et à mesure de l'évolution des tableaux. La femme également, au fil de la pièce, est passée à travers des états, des vies, des

situations, des métamorphoses... Le sujet s'est réaffirmé : la femme, les femmes. Et avec lui, un questionnement : que dit le corps de la femme, qu'a-t-il à nous dire?

Plus le travail a avancé plus les thématiques de violence sont revenues : la putain, le viol (et par extension, viol comme arme de guerre), mais également la solitude de la femme. Ces thématiques ont émergé de la rencontre des matériaux. Par exemple, ce qui sera la



La bête

scène du viol¹³ provint d'une improvisation dont la consigne était : « manipule la poupée avec tout ton corps sauf les mains ». Indiana, dans son improvisation prit la poupée par la bouche, et jouait avec à quatre pattes. L'image du chien qui joue fut associée à l'image projetée de son décolleté (à l'envers) qui bougeait dans un mouvement de va et vient (image à forte connotation pornographique)... Nous avons poussé l'improvisation dans ce rapport à première vue pas clair... Le chien devint assez rapidement chienne... Le rapport s'éclaircit... Nous avons décidé de pousser plus avant cette proposition, sans inhibition, sans retenue. « Allons y, si c'est trop on enlèvera » se rappelait Indiana. Cette attitude a apporté une grande libération, nous venions de passer au travers d'inhibitions naturelles, cette peur de passer pour des femmes féministes hystériques... Cette peur de « passer pour » est d'ailleurs intrinsèque à « la peur de ne pas être aimé ». Passer au delà de ces peurs, c'est, pour la créatrice que je suis, trouver une réelle liberté, et, en effet, cela a amené une grande libération du corps, une physicalité plus investie. Cette physicalité n'a pu être poussée du fait de la grossesse d'Indiana, mais le potentiel était là.

3.6.6. Du point de vue de l'interprète

En décembre, nous avons présenté devant un public restreint, le travail en cours. J'ai posé la question à Indiana : comment le trajet qu'elle parcourait dans la structure, faisait-il sens pour elle? Il était clairement question de la femme, et surtout

¹³ Voir annexe B.3 : LA BÊTE

de la solitude de la femme. Il était également beaucoup question des violences faites aux femmes : violence physique, psychologique, corps soumis... Lors de cette étape de travail, la temporalité avait une place très importante. La temporalité du corps d'Indiana a grandement influencé mon travail. Indiana a en effet une grande capacité à dilater le temps dans son propre corps. Elle a vécu la temporalité comme un temps hors quotidien, un temps hors de l'ordinaire. Elle se référait, pour nourrir son interprétation à un temps globalisant, c'est à dire, qui contenait l'Histoire du monde... Il y avait donc dans ce travail de la temporalité, une notion d'universalité, une ouverture, un temps qui n'est plus personnel. Chaque geste, chaque action avait une importance.

Elle a vécu l'espace comme une boîte noire, un trou noir. L'espace était oppressant car il n'avait pas de limite physique. En effet, le noir de la Piscine-Théâtre, et l'utilisation que nous en avons faite, amenait la sensation que l'espace était infini, il n'y avait pas de mur, mais du vide tout autour des capsules lumineuses que nous construisions dans l'espace. Ces différentes capsules lumineuses qui étaient nos différentes séquences, Indiana les vivait comme « des bouées de sauvetage dans l'océan » auxquelles elle pouvait se raccrocher. Mais ses bouées de sauvetage étaient en même temps « une mise en pâture, à travers lesquelles elle était abusivement exposée ».

3.6.7. Processus et décisions

Nous sommes rentrées en studio début septembre 2010, avec l'idée de partir sur quelque chose de nouveau et de laisser tomber tout ce que nous avons fait auparavant. Nous voulions explorer de nouvelles avenues, ouvrir les thématiques afin de ne pas rester cloîtrées dans les sujets de voyeurisme et d'abus. Mais les sujets du voyeurisme (comme violence passive) et de la femme sont revenus encore plus forts, bien que de manières plus ouvertes et différentes.

Est arrivé le questionnement sur les interventions dont j'avais précédemment parlé. Soit j'annulais l'idée des interventions extérieures et dans ce cas mon interprète

devenait le sujet de son propre théâtre intérieur (entendons par « théâtre intérieur » tout ce qui a trait aux souvenirs, à l'inconscient, aux peurs...). Si je gardais l'idée des interventions extérieures, cela amenait la notion de manipulation dans la pièce. Si l'intervenant était un homme, cela aurait pu fermer la pièce et le propos dans la femme victime de l'homme. Si je choisissais une femme, cela aurait pu orienter le propos vers l'homosexualité des femmes et/ou les relations mère/fille. Et si je faisais intervenir des hommes et des femmes, cela aurait pu amener l'idée de l'oppression sociale, la femme en société. Finalement, j'ai choisi de garder une femme seule. Cette solitude colorait le travail d'une certaine fragilité, que quelques personnes ont qualifié de folie. Pour Indiana, il n'a jamais été question de folie, mais d'une grande solitude très contemporaine, « une solitude très urbaine, une addition de tous les seuls » disait-elle. Il n'y avait dans son interprétation personnelle, ni victimisation, ni folie, mais « l'assurance d'une grande solitude non-analysée, un état de fait » se rappelait-elle.

3.6.8. L'influence des événements extérieurs

Évidemment nous avons été influencées par la grossesse, plus particulièrement pour la séquence de la bassine. Je me souviens avoir fait les premiers essais seule en studio, je m'étais mise presque nue dans la bassine, avec la poupée. L'espace de la bassine contraignait le corps, je ne pouvais être qu'en position fœtale pour rentrer à l'intérieur de celle-ci. La proximité de la poupée et donc de la caméra amenait des images du corps très proches, très intimes, mais en même temps complètement asexuées. Ces images m'ont immédiatement fait penser aux images médicales de l'intérieur du corps, et bien sur des fœtus lors d'échographies. Une nouvelle porte s'ouvrait à nous, elle ouvrait la recherche sur la dimension maternelle, dans son aspect charnel, de la femme. Maternité, accouchement, corps intime et universel à la fois, nous débordions avec grand plaisir de notre sujet. Plus le ventre d'Indiana s'arrondissait, plus il lui était difficile de rentrer dans la bassine, mais plus cette séquence s'affirmait... Sans toutefois faire tache d'huile sur le reste de la pièce, elle ajoutait sa couleur. L'éventail de la femme s'ouvrait.

3.6.9. Ce qui a encore émergé, sans que l'on sache d'où, ni pourquoi

Sont arrivés dans ma pièce les pénis. Comment et pourquoi, ni moi, ni Indiana ne nous en souvenons... Mais les pénis sont apparus un peu partout. Il est intéressant de remarquer qu'ils seront presque tous évacués lors de la présentation finale... Donc pénis dans la maison (le soulier devient pénis, et de pénis, il y a fellation), pénis dans les marches (le soulier coincé entre les deux jambes, sous la nuisette évoque un pénis en érection, celui-ci, nous l'avons gardé!), pénis à l'écran (la prise de vue du cou étiré à l'envers projette une image de pénis géant à l'écran)... De cette explosion de pénis, ni Indiana, ni moi-même ne nous souvenons d'où ils ont émergé... Mais cela nous ramenait dans un rapport de corps sexué...

3.6.10. Parallèlement, l'évolution des concepts théoriques

Il est intéressant de noter qu'à ce stade-ci de la recherche théorique, je travaillais sur la notion d'entre-deux en création. Mes investigations au niveau de l'actuel et du virtuel m'ont amenée à l'idée d'interstice et d'entre-deux. L'entre-deux de la scène et de l'écran entre autres...

3.7. Janvier – septembre 2011, seule en studio

3.7.1. Choix

J'ai décidé de visiter le travail de l'intérieur, comme interprète. J'ai fait ce choix pour me permettre de continuer la recherche avant que Catherine Tardif ne rentre dans le processus. Finalement, après quelques semaines de travail, chaque personne extérieure qui me voyait travailler m'invitait à penser à interpréter moi-même le solo. Mon positionnement au début du processus était clair à ce sujet, il était hors de question d'interpréter ce solo. Cela m'aurait obligé à porter plusieurs chapeaux, et je n'aurais pas pu voir clair sur la création et son processus.

Par ailleurs, la structure financière du projet m'obligeait à n'avoir qu'une trentaine d'heures pour apprendre le solo à Catherine, et ainsi, plaquer des états de corps qui seraient devenus miens, sur quelqu'un d'autre. Je devais donc faire un choix entre le cheminement de la recherche à travers un nombre d'heures que je n'avais pas besoin de compter, et d'autre part l'objectivité de la créatrice face au résultat du processus. J'ai fait le choix du temps : j'ai préféré prendre tout le temps possible pour faire la recherche, quitte à perdre de l'objectivité face à mon travail. Me voilà donc interprète dans mon propre travail...

3.7.2. Dédoublement, méthode et éthique de travail

J'ai travaillé le corps, la physicalité, je suis rentrée dans la chair, moi-même. Plus je suis entrée dans le corps, plus je suis entrée dans la sensation. Plus je suis entrée dans la sensation, moins mon travail devint cérébral, le corps a sa propre intelligence, intelligence face à l'espace, intelligence face au temps, intelligence non-analytique. D'ailleurs, pendant cette période, je fus incapable de faire de la recherche théorique.

Je suis entrée à proprement parler dans la matière, je suis devenue la matière avec laquelle je travaillais. Ma description du processus en fut certainement influencée car j'ai vécu le processus à deux niveaux... J'ai travaillé de manière schizophrénique (encore!). Lorsque j'étais l'interprète, la chorégraphe se taisait. Lorsque j'étais la chorégraphe, l'interprète se taisait.

J'élaborais une technique et une éthique de travail. Techniquement, je me filmais quand je travaillais comme interprète, pour avoir un regard extérieur sur ce que j'expérimentais. Je sortais de la peau de l'interprète pour regarder le travail du point de vue du chorégraphe. Je regardais, je prenais note, je corrigeais, je proposais et je retournais dans la peau de l'interprète, je reprenais la séquence. Je créais donc, encore une fois entre deux... Je pourrais dire entre deux moi...

Je me suis également trouvée une éthique de travail : mais ce n'est qu'après avoir fini le processus et qu'avec le recul que j'ai pu nommer cette manière de fonctionner. Je travaille dans le non jugement. Lorsque je regarde les images de moi-même comme interprète, ce n'est pas moi que je regarde. Je regarde comment les éléments s'entrecroisent, et comment mon corps peut au mieux, révéler ou être révélé. Avec le recul, je crois que ce positionnement m'a aidée à, non seulement aller plus loin que mon simple « moi », mais à procéder par émergence puisque ce sont les points d'intersections qui m'intéressaient plutôt que les objets en tant que tels. De plus, je me suis obligée, en étant interprète, à plonger dans la matière, et donc à mettre ma matière au service de la création. Je me suis servie de qui j'étais, sans jamais vouloir mettre de l'avant, ma personnalité ou mon histoire. Il n'était pas question de faire un solo autobiographique, ou plutôt la question du solo autobiographique ne m'est jamais passée par l'esprit. Quel fût mon désarroi lorsque, lors de la présentation finale, la plupart des spectateurs évoqueront l'aspect autobiographique du travail...

3.7.3. Émergence du sujet

Je me suis donc, comme interprète, toujours considérée comme une femme parmi les femmes. Je n'étais pas une femme qui vivait quelque chose en particulier, j'étais *des femmes*. J'ai pris notes dans mes cahiers de recherche « d'un carrousel d'identités »... Encore une fois, la lecture de la pièce par les spectateurs ne concordera pas avec mon interprétation personnelle, beaucoup ont vu une femme, qui se raconte à travers sa folie, ses peurs, ses angoisses. Comme interprète, j'avais l'image de femmes loin de ma réalité personnelle, pour justement, qu'il ne soit pas question de moi. Ces femmes qui m'ont interpellée et qui sont venues à mon esprit sont toutefois des femmes qui portent les cicatrices d'une violence... Femmes violées de la RDC, Nelly Arcan (sûrement du fait de la proximité de Manon Oigny en studio, qui était une amie proche, et de Laurent, le compositeur, qui fut son conjoint...) mais également vieillardes anonymes, danseuses nues... Avec les femmes, sont venus des sujets propres aux corps des femmes : sexualité,

prostitution, corps objets, grossesse, avortement, inceste, viol (comme arme de guerre), mais également, force, colère, hystérie, accouchement, métamorphose, dépassement...

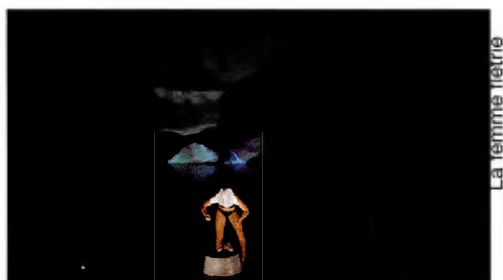
Rappelons que nous sommes parties de la pédopornographie et de l'abus sexuel chez les enfants. Rappelons que j'ai eu envie d'ouvrir le sujet à autre chose. Rappelons que je ne voulais pas avoir de sujet précis, et que je voulais laisser le sujet sur la femme le plus large possible.

Alors est-ce moi, qui, par ma nature ou mon identité ai choisi, filtré les sujets? Peut-être, sûrement... Ou peut-être est-ce la pièce, la triangulation de départ qui ne permettait pas de sortir vraiment de ce sujet, cette triangulation comme un étranglement à travers lequel émerge le sujet d'une violence faite aux femmes... Peut-être... Ou peut-être est-ce Indiana, ou moi-même, qui portions une trace inconsciente de cette violence... Peut-être... Ou peut-être est-ce le sujet qui avait besoin de se dire... Peut-être... Il n'y aura pas de réponse à ces questions, et qu'il n'y ait pas de réponses est sans importance. L'importance est, ici, pour moi, de comprendre comment, par quel cheminement la création s'est révélée.

3.7.4. Mon corps comme matériau

Quoi qu'il en soit, si j'essaie le plus objectivement possible, de voir ce que mon corps, comme matière, a fait émerger de la pièce, je dirais : l'intensité. Je me sais intense, et je sais la couleur de CHAIR intense également. J'ai teinté la pièce de ma couleur. Tout comme j'ai travaillé avec les forces et les singularités d'Indiana, j'ai travaillé avec mes propres forces et mes propres singularités. La pièce s'est donc intensifiée, a gagné en physicalité, et en tension... Le viol est devenu bestial, la maison est devenue inceste, la danseuse nue est devenue chair flétrie¹⁴.

¹⁴ Voir annexe B.3 : LA BÊTE, annexe B.4 : LA MAISON, annexe B.6 : LA FEMME FLÉTRIE



J'ai écartelé tout ce que je pouvais pour arriver à des points de tension sans jamais toutefois qu'ils ne se rompent.

Comment ai-je travaillé cela? De manière indirecte. Toujours en travaillant dans l'entre-deux. « L'entre » des parties, « l'entre » des mouvements, « l'entre » de l'image et de mon mouvement, « l'entre » du temps. Jusqu'où le temps peut-il s'étirer et que permet-il de faire émerger, qu'en ressort-il? Jusqu'où une transition peut-elle s'étirer avant de devenir une section à part entière? Jusqu'où la gestuelle va transformer l'image, jusqu'où l'image transforme le sens, jusqu'où le sens transforme la gestuelle, jusqu'où la gestuelle transforme l'espace, jusqu'où l'espace transforme le corps, jusqu'où le corps transforme le temps, jusqu'où le temps transforme l'espace, jusqu'où l'espace transforme la lumière, jusqu'où la lumière transforme la gestuelle.... La composition s'est construite en étoile. Le cœur de l'étoile étant la femme.

Faire des boucles, afin que reviennent les mêmes éléments mais transformés, de façon à ce qu'ils disent autre chose. J'ai travaillé les boucles, la répétition du même qui crée la différence, la différence qui crée la répétition, passer et repasser par le même centre. Le centre étant les femmes.

3.8. Présentation de CHAIR, septembre 2011

3.8.1. Ce qui est resté du début jusqu'à la fin du processus

Il est intéressant de voir rétrospectivement les tableaux et les éléments qui sont restés tout le long du processus. Ces tableaux seront des éléments phares du travail, des pierres angulaires de la recherche.

Le tableau de la « chaise » est resté de recommandation 63 à la présentation finale. La musique sur laquelle le tableau a été créé est restée également, elle faisait partie du matériau autant que le corps ou la chaise elle-même. De par son exigence temporelle, ce tableau avait besoin d'être situé proche des spectateurs. De par son exigence en terme de concentration, il devait se trouver dans une position stratégique dans la structure, ni trop au début (il fallait que les spectateurs puissent entrer dans l'univers pour être capable de « prendre » cette temporalité) ni trop à la fin (il fallait que le spectateur ait encore de l'attention).

« La course à talons hauts ». Au début, cette course était une poursuite. J'intervenais avec du ruban adhésif et poursuivais Indiana qui courait avec des talons trop petits pour elle. Cette course s'est transformée, le « poursuivant » a disparu, mais, la dynamique gestuelle et sonore, ainsi que le cercle sont restés. La vidéo est entrée dans ce tableau : c'est un des tableaux où le plan que l'on voit est fixe (bien que l'image soit « vibrante ») alors que la caméra est en mouvement puisque transportée par Indiana. Cela provient du fait que le rapport de la caméra au corps est le même, en effet je prenais la poupée dans mes bras de manière à ce qu'on ne voit que mon visage mais courais de plus en plus rapidement.

Un élément constant fut la tension. Je n'ai pas travaillé par les contre-points et le rebondissement. J'aurais pu travailler sur les polarités par l'humour ou la douceur. J'ai toujours travaillé en creusant, plongeant, étirant, dépassant, accentuant... J'ai accentué ce qui apparaissait. Avec Indiana, le travail sur le temps, la temporalité, l'étirement du présent : mettre de l'espace dans le temps, étirer le temps pour

permettre de voir et sentir autrement. La chaise¹⁵ par exemple : un mouvement minimaliste de 3min47. Avec la chaise, et ce temps dilaté, il y avait à la fois quelque chose d'exigeant, et de transportant. Exigeant parce que cela demandait une certaine attention et concentration, cela « obligeait » le spectateur à vivre le temps autrement. On ne lui donnait rien d'autre que du temps, il ne pouvait pas « consommer » du mouvement, du corps. Rien ne lui était donné, il était obligé de venir, de lâcher-prise, s'il ne venait pas à ce temps, il devait attendre, et résister au risque de s'ennuyer et s'impatiser. Mais s'il s'abandonnait à ce temps, il pouvait voir autrement le corps. Littéralement, le corps se voyait autrement dans ce temps (et cet espace). Comme si la matière se condensait, on le voyait plus net, il était défini dans l'espace par l'intensité de l'attention que l'interprète portait à chaque instant, l'instant se démultipliant dans le presque rien faire. À noter qu'il n'y avait pas de vidéo dans cette section. Les matériaux étaient : corps, lumière, musique. La musique était d'ailleurs un élément essentiel à ce tableau, c'était elle qui définissait le moment de cette temporalité par son début et sa fin. La musique en était le cadre, mais dans le déploiement de cette musique existait, le déploiement de l'instant du corps.

Je suis d'ailleurs passée par l'idée du corps canal à travers le cheminement de ma maîtrise. Lors du cours de méthodologie, un des concepts clefs qui répondait à ma question de recherche (la question, qui n'était qu'une étape fût : *Comment le corps est-il investi par le mouvement selon qu'il œuvre pour la scène ou pour l'écran?*) était le concept du corps medium (entendons médium dans le sens média et non dans le sens voyance.). Je définissais ce corps comme un récepteur/émetteur, comme un transmetteur, un corps vidé de l'ego, de soi-même, capable d'accueillir autre chose, un corps canal. Avec le tableau de la chaise, je croyais (et pour l'avoir vu de l'extérieur, et pour l'avoir vécu de l'intérieur) travailler un corps qui laissait passer à travers lui. Dans le cas qui nous intéresse, laisser passer du temps, et à travers le temps...? À travers ce temps je ne peux pas dire ce qui s'y passe... Car ce qu'il s'y passe ne m'appartient plus. Le créateur met en place des éléments pour

¹⁵ Voir ANNEXE B.5 : LA CHAISE

qu'il se passe quelque chose, après il n'a nul contrôle sur ce qui se passe chez qui reçoit. Le spectateur finit de construire l'œuvre. Le créateur met en place des structures permettant l'émergence des forces, mais les forces se déploient à la mesure de ceux qui les reçoivent. Comment a émergé la section de la chaise? D'improvisations : Indiana assise sur la petite chaise manipulant la robe collée au corps. De cette improvisation nous avons gardé le fait de mettre la robe par dessus la tête. Ce geste nous l'avons étiré à son maximum. La musique est venue par la suite pour soutenir la proposition.

3.8.2. CHAIR et le public

Depuis le début du processus, je voulais présenter CHAIR non comme une étape de travail, mais dans une version « spectacle ». J'ai compris ce choix uniquement après l'avoir présenté devant public. En effet, le processus de création ne finit qu'une fois l'œuvre présentée. Le processus de création s'achève lors de l'actualisation de l'œuvre devant spectateur. Mon analyse sur le processus aurait été incomplète si je n'avais pas été jusqu'à la présentation.

Je me suis aperçue de la charge du spectacle en présentant CHAIR dans son intégralité devant des personnes extérieures au processus. C'est donc à la répétition générale seulement que je réalise la charge, le poids de CHAIR. Il s'agit pour moi de l'assumer, d'assumer ce qui en a émergé. Me vient un sentiment de culpabilité, culpabilité d'avoir soulevé une pierre en dessous de laquelle grouille la vermine. Et finalement d'imposer avec CHAIR cette vermine sous-jacente. Parallèlement, j'ai la satisfaction d'un travail accompli. Oui, CHAIR soulève des tabous qui résonnent et retentissent dans les corps, non CHAIR ne laisse pas de grandes portes de sortie. Oui, le processus a amené cette pièce chorégraphique coup de poing. Mais quel est mon rôle de créatrice si ce n'est de chercher en profondeur, et d'accueillir ce qui s'y trouve?

Il est également intéressant de présenter ici les différentes réactions des spectateurs. Il y a eu une tendance assez claire qui s'est révélée en fonction des genres (homme/femme) et des générations. Par exemple les femmes dans la cinquantaine ont été plus bouleversées que les femmes dans la trentaine. Certaines femmes dans la cinquantaine m'ont exprimé le besoin de sortir sans pouvoir parler, de prendre de l'air car elles étaient en sueur, m'ont dit être habitées plusieurs semaines durant par des images qui ressurgissaient à leurs esprits. Six mois plus tard, une de ces femmes m'a reparlé de CHAIR avec les larmes aux yeux... Les femmes dans la vingtaine et la trentaine m'ont exprimé avoir été touchées « à l'intérieur » mais sans comprendre où... Il y avait en général, un certain détachement émotif.

Du côté des hommes, je dirais qu'en général, les hommes dans la cinquantaine ont détesté! Un homme de 65 ans m'a exprimé le fait de se sentir devant « une charge que porte le corps des femmes de manière inconsciente » et que cela le renvoie à « une charge de violence que portent les hommes inconsciemment »... Enfin, les hommes plus jeunes, ont, comme les femmes plus jeunes, reçu la pièce avec beaucoup plus de distance. Certains ont été interpellés par les images plus érotiques et leur déconstruction, sans jamais se sentir personnellement visés par le discours...

CHAPITRE IV

AIÛN OU LE DIALOGUE DES CONCEPTS

La question aurait pu être pourquoi la création? Par ultime nécessité. Créer pour faire face à notre incapacité d'action sur le monde. Alors comment? De quelle manière, dans quelles conditions, à travers quels conditionnements? Créer ou laisser les choses se créer, faire advenir, laisser émerger... Questionner l'émergence en création c'est d'abord et avant tout définir le fond qui sous-tend l'émergence. D'où émerge la création, de quoi, de quel chaos? Définir cette toile de fond, c'est plonger dans une pensée philosophique sur le fondement et l'agencement des choses, de la vie. Plonger sans espoir de trouver une réponse, mais plonger tout de même pour mieux définir le mécanisme du vivant, et par là-même, de l'art et de la création. Plonger donc, tout comme on plonge en création, en sachant par avance qu'il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses, qu'il n'y pas de bons ou de mauvais chemins, mais qu'il y a, à tout coup, cheminement. Et dans cheminement, mouvement, et dans mouvement vie, et dans vie création. Et dans création procès¹⁶, et dans procès, cheminement! Plonger et creuser, donc, afin de mieux saisir un mode d'être au monde. Plonger dans une constellation de concepts qui nous amèneront toujours au cœur de l'étoile, c'est-à-dire à **l'émergence**. Plonger de façon non linéaire, emprunter tous les chemins possibles...

J'ai invité à ma table plusieurs penseurs, Deleuze, Jullien, Bellour, Dubois. Deleuze pour sa mise en mouvement des idées et sa géographie des concepts. Jullien pour

¹⁶ Terme philosophique fréquemment employé par Jullien, synonyme de processus.

sa compréhension d'un mode d'être au monde différent, relative à la pensée processuelle orientale, et plus précisément chinoise. L'œuvre de François Jullien, *Traité de l'efficacité* soulève la question de l'efficacité à travers l'art de la guerre selon la pensée chinoise et occidentale. Étonnamment, cet ouvrage est pertinent, dans son intégralité, avec ma recherche sur l'émergence en création. Cette pensée millénaire nomme un mode d'être au monde qui m'est étrangement familier en création, notamment en ce qui concerne l'émergence et l'attitude à adopter pour laisser émerger, pour Jullien l'efficacité, pour moi l'œuvre.

Je me suis appuyée également sur l'expertise de Bellour et Dubois au niveau de la vidéo pour, d'une part, mieux comprendre cet outil et, d'autre part, mieux en saisir son mode de fonctionnement : le passage.

Je me proposerai également de décrire l'utilisation des projections dans le travail de Lepage. Je m'attarderai sur les transformations que celles-ci ont engendrées, tant dans l'espace théâtral, que dans le corps de l'acteur et l'émergence d'un théâtre de pensées en mouvement.

François Jullien et la pensée processuelle, Deleuze et la pensée des agencements, des rhizomes, de heccéité, Bellour et Dubois et le dispositif vidéo : voici la base sur laquelle ce cadre théorique est construit. J'ai décidé de suivre la pensée rizhomatique deleuzienne et de construire ce cadre théorique, non pas de manière hiérarchique, ni stratifiée, ni même chronologique, mais plutôt de manière linéaire, par agencement de concepts et création de réseaux. Tout comme CHAIR, la construction du cadre théorique s'est faite en étoile. On n'y trouve donc pas nécessairement un cadre mais plutôt un point d'ancrage où se croisent tous les concepts ayant une pertinence avec l'émergence (ceux-ci sont écrits en caractères gras dans le texte, et sont répertoriés dans l'index des concepts). Le cadre théorique sera d'ailleurs intrinsèquement lié à la discussion à travers ce dialogue. Entendez sous le nom d'Aurélie, mes interrogations, questionnements, suggestions et réflexions faisant lien avec le processus créatif de CHAIR, et entendez sous le nom

de Deleuze, Jullien, Dubois et Bellour, le développement des concepts rattachés à chacun des penseurs.

Un peu comme j'ai construit CHAIR, je vais plonger à l'aveugle, découvrant chemin faisant : plutôt que de travailler avec des matériaux en studio, je travaillerai avec des concepts et des idées. Plutôt que de définir d'avance, je partirai du brouillard, et me laisserai guider par les concepts eux-mêmes. J'ai fait se rencontrer des concepts, en lien avec CHAIR, et j'ai suivi leurs géographies rizhomatiques, leurs propres mouvements processuels qui ont fait émerger de nouveaux concepts par polarité, et qui, finalement, font émerger ma propre réflexion sur l'émergence en regard du processus.

AURÉLIE

Je commencerai donc par le plus opaque des brouillards, la plus obscure des questions, si la création émerge, d'où émerge-t-elle?

DELEUZE

L'art est une composition du **chaos**¹⁷. Du chaos composé de percepts, qui ne sont pas des perceptions, et sont indépendants de ceux qui les éprouvent; et des affects, qui ne sont ni sentiments ni affections, mais qui sont affectés de forces.

L'artiste rapporte du chaos des *variétés* qui (...) dressent un être du sensible, un être de la sensation, sur un plan de compositions anorganiques capable de redonner l'infini. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 85)

AURÉLIE

Je retiens « redonner l'infini », et dans « redonner l'infini » j'entends un **passage** de l'infini au fini... Dans quelles mesures la création a-t-elle à voir avec le mouvement du passage entre l'infini et le fini?

¹⁷ voir annexe A.1 : LE CHAOS

DELEUZE

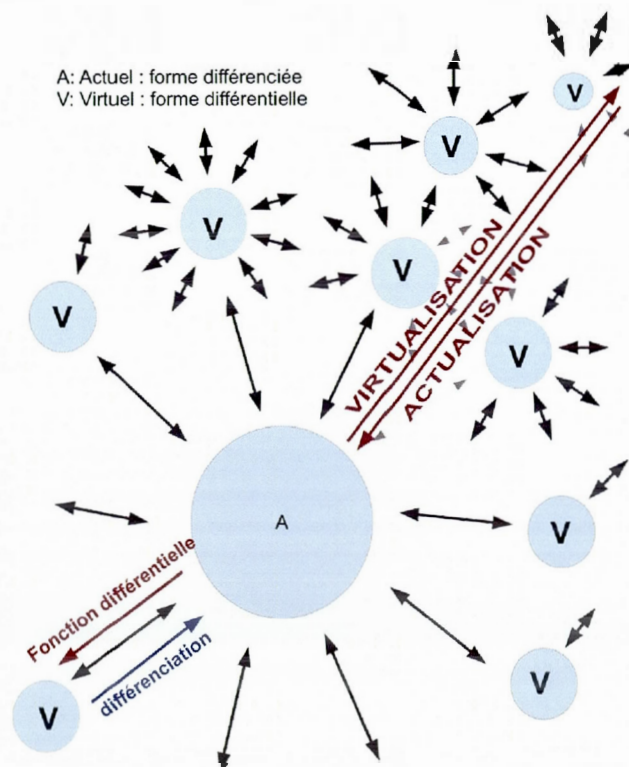
La création est un mouvement à travers lequel passent des forces. Elle fait palpiter les affects de la matière (Sauvagnargues, 2005, p. 34). C'est un effet du réel qui n'est pas défini par une forme, mais une **capture de forces**.

On pourrait dire une composition faite de trajets. La forme est le résultat du trajet, dans l'homogénéité du processus de création et de l'œuvre créée. (Bloois, Houppermans, & Korsten, 2004, pp. 51-57)

AURÉLIE

Qu'est-ce qui compose le trajet?

4.1 L'actuel, le virtuel



DELEUZE

Cela pourrait être le double mouvement simultané du temps (Sauvagnargues, 2005, p. 88). Il existe un double mouvement **entre virtuel et actuel**¹⁸. Un double trajet de l'actualisation et de la virtualisation. Ces deux mouvements enferment en leur sein deux vecteurs de différenciations. Ces deux mouvements sont des oscillations simultanées.

Le virtuel contient les **formes différenciées**¹⁹ (avec un T), il n'est pas stabilisé par sa forme actuelle. La **différentiation** (avec un T) est une opération qui consiste à obtenir la différentielle d'une fonction, et est donc relative aux différences et aux variations. C'est le mouvement qui va de l'actuel au virtuel. L'actuel contient les **formes différenciées**. La **différenciation** (avec un C) est le mouvement qui va du virtuel à l'actuel.

Assigne(r) à l'art la tâche de donner accès à cette corporéité en deçà de l'organisation, c'est à dire de capter la vie avant qu'elle ne se stabilise en organes différenciés. (Sauvagnargues, 2005, p. 90)

L'art est à l'origine du procès de différenciation. La création artistique intervient, existe avant que le flux de la différenciation ne se fige.

AURÉLIE

Serait-ce un raccourci facile que de mettre en relation ces concepts de différence et ma structure triangulaire qui a permis la différenciation du même c'est-à-dire la perception de deux images différentes du même corps? L'interprète sur scène n'est-elle pas l'actuel différencié et l'image projetée de ce corps sur scène, un retour au différentiel, au virtuel? L'image projetée provient de l'actuel mais peut avoir n'importe quelle forme, elle possède véritablement une fonction différentielle. Il y a coalescence de la différence dans CHAIR qui permet la genèse d'une tierce image.

¹⁸ voir annexe A.2 : L'ACTUEL, LE VIRTUEL

¹⁹ voir annexe A.2 : L'ACTUEL, LE VIRTUEL, pour les notions de différenciation et différenciation

Tierce image impalpable, image qui s'inscrit dans le cerveau du spectateur par la création d'un entre-deux.

La structure triangulaire a, en quelque sorte, induit un processus de création à travers le passage et l'entre-deux. J'ai décrit précédemment le cheminement chronologique qui m'a permis d'en arriver à cette structure triangulaire. Cette description chronologique ne satisfait toutefois pas mon besoin de savoir le « pourquoi » de ce cheminement. Pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre?

JULLIEN

La pensée chinoise est pertinente pour penser le processus créatif car c'est une pensée de la **processivité**²⁰ (Jullien, 1996, p. 145).

Dans un processus (Jullien, 1996, p. 111) il y a quelque chose d'engagé qui ne demande qu'à devenir, il y a quelque chose en mouvement. Le processus est porté à se développer de lui même. Mais tout comme une plante qui est portée à grandir a besoin qu'on l'arrose, le processus engagé a besoin qu'on lui fournisse les conditions de son déroulement. Il convient « d'aider le développement spontané à tous les existants » dit le Laozi²¹. Autrement dit, il faut assister le naturel. Il faut donc se garder d'agir pour laisser les choses se dérouler naturellement, mais en même temps il s'agit de seconder la **propension** naturelle en favorisant son essor.

AURÉLIE

J'ai d'ailleurs une belle anecdote de Robert Lepage à ce sujet :

Dans le grand nord, un Inuit prend une pierre. Il soupçonne que la pierre est pleine d'histoires, d'images, de paysages. Et il attend. Il attend que la pierre lui parle. Un jour, par hasard, le soleil est dans un certain angle, la lumière lèche

²⁰ voir annexe A.1 : LE CHAOS

²¹ Le Laozi est un texte écrit entre le VI^e siècle et le IV^e siècle avant notre ère en Chine. La guerre, le pouvoir et la parole en sont les trois enjeux principaux. L'édition suivie est celle de Wang Bi Ji xiaoshi, vol. 1, Pékin, Zhonghua shuju.

la pierre et tout à coup on voit à peu près le visage d'un original. Alors il aide l'original à émerger, mais l'original était déjà là... Et puis, un autre jour, il pleut. La roche est mouillée et il apparaît tout à coup un paysage derrière l'original qu'on n'aurait pas vu s'il n'avait pas plu ce jour là. Donc il essaye de souligner cette chose-là qui a toujours été là, mais qu'on ne voyait pas parce que la pierre n'était pas mouillée. (...) On travaille avec des choses qui sont riches, qui sont pleines et qui un jour nous parlent. Il faut savoir être attentif. (Plante, Bureau, Lepage, Contact TV inc. (Firme), & Télé-Québec., 2008)

Cette anecdote de Robert Lepage illustre à merveille cette notion de se garder d'agir (le sculpteur a su attendre que se révèle sa sculpture) en même temps que la notion d'assistance du réel (il va sculpter la pierre pour en faire émerger l'original).

C'est ce que tu appelles « seconder la propension naturelle ». Peux-tu nous en dire plus sur la notion de propension?

JULLIEN

La **propension** permet de considérer le réel dans un continuum.

Prenons le temps de mettre notre pensée en mouvement. Pour cela je propose de passer d'un cadre à l'autre (celui de l'Occident et celui de l'Orient) et ainsi permettre de faire bouger nos représentations. La tradition européenne, qui provient des grecs (Jullien, 1996, p. 7) est grandement basée sur l'édification de modèles (formes idéales), réalisés de façon volontaire par élaboration de plans et de buts à atteindre. Cette tradition est basée sur l'héroïsme de l'action. La tradition chinoise, quant à elle, est construite sur la notion de propension :

Tout réel se présente [...] comme un procès, régulé et continu découlant de la seule interaction des facteurs en jeu. (Jullien, 1996, p. 27). La pensée chinoise est construite sur une continuité du réel, un procès, une réalité qui se construit en interaction avec les facteurs en jeu. Plutôt que de dresser un modèle qui serve de norme à son action, le sage chinois est porté à concentrer son attention sur le cours des choses, tel qu'il s'y trouve engagé, pour en déceler la cohérence et profiter de leur évolution. (Jullien, 1996, p. 27)

AURÉLIE

La pensée chinoise permet de considérer les ensembles et les interactions. Elle bouscule, en quelque sorte, la pensée cartésienne occidentale car elle ne permet pas de classer, ni de catégoriser des idées ou des concepts: elle les met en mouvement. J'y vois des liens conséquents avec la pensée Deleuzienne rhizomatique. Deleuze, comment t'inscris-tu dans cette différence fondamentale qui existe entre philosophie orientale et philosophie occidentale.

DELEUZE

Il ne suffirait pas d'opposer l'Orient et l'Occident, le **plan d'immanence** qui vient de l'Orient et le plan d'organisation transcendant qui fut toujours la maladie de l'Occident : par exemple la poésie, ou le dessin orientaux, les arts martiaux, qui procèdent si souvent pas heccétés pures, et poussent par le « milieu ». L'Occident lui-même est traversé par cet immense plan d'immanence et de consistance, qui emportent les formes et en arrachent les sujets et en extraient des heccétés : plus rien que des longitudes et des latitudes. (Deleuze & Parnet, 1996, p. 114)

Il ne s'agit donc pas d'opposer Orient et Occident, mais d'y voir des polarités.

AURÉLIE

Comment transposer ces notions à celle de la création artistique?

DELEUZE

Il existe un dualisme dans l'art : l'art soucieux des substances et des sujets (mode occidental), et l'art des images attentif aux heccétés (mode oriental). « Dans les types de civilisation, l'Orient a beaucoup plus d'individuation par heccété que par subjectivités et substantialité ». (Deleuze, 1980, p. 319). Fonctionner par **heccétés** permet une déstratification du sujet, du signifiant et du corps organique. L'esthétique orientale place l'heccété au centre de la création. Il recommande aux créateurs un **retrait apersonnel**. Pour ce faire, il faut privilégier ce qui « n'a ni début ni fin, ni origine ni destination » mais est toujours au milieu, c'est-à-dire dans un vide

médian. » (Deleuze, 1980, p. 474). L'art oriental est un art nomade, un art de la circulation, la composition de l'espace se fait de proche en proche, il y a un transport de l'occupation de l'espace (Sauvagnargues, 2005, p. 233).

L'art est la capacité de capter l'heccéité de l'événement. Ce qu'elle capte sont des devenirs : devenir-imperceptible, devenir-indiscernable, devenir-impersonnel. L'art est directement en rapport avec le monde, il est « à l'heure du monde » (Sauvagnargues, 2005, p. 231). L'art est dans le monde comme une force parmi d'autres forces.

AURÉLIE

J'extrairais de ce discours la notion de **décentralisation du créateur**²². J'ai l'impression que, toi et Jullien, parlez de la même chose en des termes différents : interaction des facteurs en jeu dans le procès pour Jullien, extraction de singularité à travers l'heccéité pour Deleuze. Dans les deux visions, le sujet fait partie d'un ensemble, il fait partie de ce bassin sous-jacent qui constitue le réel. La notion d'anti-héroïsme du créateur, de retrait apersonnel apparaît, cette notion m'est chère, pour la mieux comprendre, je crois nécessaire de définir plus en profondeur la notion d'heccéité. Deleuze, qu'est-ce que l'**heccéité** ?

DELEUZE

Heccéité (Zourabichvili, Sauvagnargues, & Marrati, 2004, p. 191) est un terme qui vient de Duns Scott et Simondon, et que j'ai développé pour définir l'individualité à travers des notions géographiques, des latitudes et des longitudes, des compositions de parties, des variations de puissance et des rapports fluctuants. L'heccéité reprend la question de l'individuation qu'elle traite sous le mode de l'agencement : la multiplicité intensive plutôt que des unités séparées (Sauvagnargues, 2005, pp. 191-192).

²² Voir annexe A.1 : LE CHAOS

Elle n'a ni début, ni fin, ni origine, ni destination, elle est toujours au milieu. Elle n'est pas faite de points, mais seulement de lignes. Elle est rhizome. (Deleuze, 1980, p. 321)

Elle est « ce qui n'est ni individuel, ni personnel, mais émissions de singularités » (Deleuze, 1969, p. 124).

AURÉLIE

Cela revient à la différence que je faisais tout à l'heure entre une pensée occidentale qui s'est construite par catégorisation « d'unités séparées » et une pensée orientale qui me semble être construite sur la notion de trajet et de « milieu ».

DELEUZE

« Les heccéités sont seulement des degrés de puissance qui se composent auxquels correspond un pouvoir d'affecter et d'être affecté, des affects actifs et passifs, des intensités » (Deleuze & Parnet, 1996, p. 111). Un individu se définit par heccéité comme le rapport d'infinité des parties extensives qui le constituent, la singularité de ses rapports qui lui donne une individualité corporelle constituée de multiples, d'état de force, de mouvement et de repos. C'est une variation qualitative et mobile de rapports.

Le corps existe en composant un rapport de rapports qu'il faut entendre matériellement comme cet ensemble fluctuant de particules matérielles qui appartiennent à un corps sous tel rapport caractéristique (longitude) ce rapport lui-même connaît une certaine fluctuation (latitude) dans la mesure où il exprime un degré de puissance qui n'est pas toujours constant, mais fluctue entre la naissance et la mort. (Zourabichvili, et al., 2004, p. 193)

Cela permet de définir une individualité non pas par son unité de forme, son identité, mais par son mode logique d'existence. L'individuation par heccéité détermine des individuations comme des devenir, plutôt que comme des formes, des actes, des êtres.

Il n'y a pas d'opposition heccéité/sujet, pas plus qu'il n'y a d'opposition entre indéterminé/formé, fugace/durable, accident/substantiel. « Comme s'il y avait d'un côté des sujets formés, du type choses ou personnes, et de l'autre côté, des coordonnées spatio-temporelles du type heccéité » (Deleuze, 1980, p. 320). L'heccéité propose une nouvelle théorie du sujet qui se situe sur le plan des forces et non des formes. Il n'y a pas d'opposition sujet/heccéités puisque le sujet aussi se compose de force et que l'image est une force subjectivée. Il s'agit donc plutôt de création de nouveaux modes d'existence.

L'heccéité peut se définir comme la multiplicité des multiplicités! Se chevauchant à travers elle des individuations très différentes à des échelles très différentes. L'heccéité est affaire de **capture** et non de ressemblance, de devenir et non d'identification, de rythme et non de mesure (Deleuze, 2003, p. 240). « Toute heccéité se noue au passage d'un milieu dans un autre » (Deleuze, 1980, p. 320). Elle se compose avec des milieux et subit des mouvements intensifs de **déterritorialisation et reterritorialisation**²³. Elle se **compose en étoile**.

AURÉLIE

Une œuvre pourrait, elle aussi, se définir, tout comme un corps, par cet agencement de particules matérielles fluctuant.

La notion de composition en étoile m'intéresse tout particulièrement. Comme je l'ai déjà dit dans ma méthodologie non seulement mon travail créatif s'est construit en étoile mais l'agencement des concepts s'est également construit en étoile.

Lors de la construction de CHAIR, toutes les directions, toutes les avenues étaient possibles à conditions que celles-ci passent par le cœur de l'étoile. Le cœur de l'étoile était le devenir-femmes, femmes au pluriel, et devenir dans le sens deleuzien... J'appelais cela « faire des boucles » dans ce sens où les lignes

²³ Se référer à l'annexe A.3 : ZONE D'INSCERNABILITÉ, pour les notions de capture, déterritorialisation et reterritorialisation

d'interprétations finissaient toujours par se croiser, mais à un autre niveau. Autrement dit, un même mouvement, une même énergie, pouvait se lire différemment selon son contexte, selon ce qui l'entourait. La composition en étoile demande ces croisements, ces rencontres et ces recoupements.

CHAIR s'est composée à travers la rencontre des matériaux qui la constituent, soit le « rapport des rapports » de ces matériaux. Rencontre du corps et de son image projetée, rencontre du corps et de la lumière, rencontre du corps et des objets, rencontre du corps et de la musique... Par exemple, la lumière découpe le corps, elle permet à une partie de celui-ci de se découper du reste du corps. Le corps et son image projetée ne montrent pas le même point de vue, ni même le même mouvement du corps. Ensemble (ou entre eux) les corps créent un autre niveau de sens. La musique influence bien évidemment le mouvement, mais la musique s'associant à l'ambiance générale de certains tableaux dit autre chose que si on l'écoutait seule, elle est amplificateur des sensations et des sens qu'on peut lui ramifier.

Si les matériaux ont leurs propres potentiels, leurs rencontres peuvent permettre une extraction de leur singularité par affinité. De ce point de vue, on peut définir une œuvre, non pas par son unité finale, ni par sa forme et son organisation, mais par les rapports concrets et variables entre les matériaux qui la constituent. Si on considère le mode logique d'existence de l'œuvre (mais également les matières la constituant: corps, lumière, objet, musique...) dans une circulation rhizomatique de différents états faits de lenteur et de vitesse, de mouvement et de repos entre ce qui la constitue, alors nous considérons l'œuvre d'un tout autre point de vu : celui de **l'heccéité**.

L'heccéité donne accès à un mode de pensée du milieu, plutôt qu'à une définition par la forme, la surface. Et par le fait même donne accès à un travail du matériau corps qui vibre de par sa matière même, dans sa rencontre avec les autres matériaux. L'émergence de la création pourrait provenir dans ce cas de l'entre-deux de cette rencontre avec des matériaux qui ont, chacun, leurs singularités, et qui, de

par leurs conjonctions créent une faille permettant la création d'une nouvelle singularité.

La création pourrait alors émerger de ce qui la constitue (les caractéristiques de ces matériaux) et le rapport, le croisement de ces matériaux c'est à dire, leurs rapports de force? Cette rencontre crée-t-elle en elle-même un devenir? Un autre possible? Une nouvelle matérialité?

Si je reviens concrètement à la création de CHAIR, je suis partie de la rencontre triangulaire femme/objet poupée/image projetée (de la femme et provenant de la poupée). Cette triangulation²⁴, telle que je l'ai décrite dans le chapitre Chronos est une **amorce**²⁵. Toutefois, j'ai fait un choix conscient en choisissant de mettre la caméra dans la poupée. S'il est conscient, il est nécessairement mental? S'il est mental, suit-il toujours le procès?

JULLIEN

Deux notions sont au cœur de la stratégie chinoise : d'une part la situation ou la **configuration** (xing) « telle qu'elle s'actualise et prend forme sous nos yeux en tant que rapport de force » et d'autre part le **potentiel** (shi) « tel qu'il se trouve impliqué dans la situation et qu'on peut faire jouer en sa faveur » (Jullien, 1996, p. 29). Mais il existe aussi la **supputation**²⁶, qui permet de faire des choix.

AURÉLIE

Un choix en fonction du **potentiel** : ce qui est possible, en mouvement, ce que Deleuze appelle le potentiel différentiel. Un choix en fonction de la **configuration** : les éléments extérieurs, ce qui s'incarne dans les formes...

²⁴ Voir annexe A.5 TRIANGULATION DE BASE

²⁵ La notion d'amorce est développée à la page 88, voir également l'annexe A.4 LE TEMPS

²⁶ Voir l'annexe A.1 : LE CHAOS, pour les notions de configuration, potentiel et supputation

Pour CHAIR, la **supputation** se situerait-elle au niveau des choix de matériaux de départ : interprète, caméra (dans une poupée), objets... Et la rencontre de ces matériaux constituerait les variations circonstanciées?

Le mode « supputation » revenait de façon cyclique dans le processus de CHAIR, comme si les variations circonstanciées amenaient à faire de nouveaux calculs assez régulièrement, et donc de nouveaux choix...

De même pour l'écriture de ce mémoire, le mode « supputation » s'inscrit dans le choix de concepts de base, ces concepts de base amenaient la pensée dans un processus de recherche, qui de par les circonstances (extérieur : lectures, auteurs) et les liens rhizomatiques (intérieur, en moi-même) amène à une meilleure définition de concepts adjacents. La définition de ces concepts est, en quelque sorte, une nouvelle phase de supputation.

Jullien, j'aurais besoin que tu approfondisses davantage le **potentiel** des situations...

JULLIEN

La notion de **potentiel** est comparable à une pierre ronde qui dévale d'une haute montagne en roulant. La pente est l'image de la propension et résulte du rapport de force contenu dans la situation. Si le stratège (ou le chorégraphe, les créateurs) sait employer ce rapport de force, l'effet en découle irrésistiblement parce que l'inclinaison est inscrite dans la **configuration**.

Si je prends pour exemple les stratégies de guerre : en Occident, ceux-ci dressent des plans, créent des idéaux à réaliser. En Chine, il n'y a pas de projection sur le déroulement, ni planification mais, au risque de me répéter, évaluation (*xiao*) ou supputation (évaluer d'avance par un calcul, notion de *ji*). « C'est (...) dans ce passage de la supputation des forces en présence au potentiel qui s'en dégage que tout se joue » et ce potentiel contribue « à déterminer le circonstanciel en fonction du profit » (Jullien, 1996, p. 33).

Autrement dit, il y a : la supputation (l'étude des forces en présence), le circonstanciel (qui, grâce à sa variabilité peut être progressivement infléchi) et le potentiel contenu dans la propension qui émane de la situation.

AURÉLIE

Si je fais le parallèle avec CHAIR, tout le potentiel se trouvait être dans la triangulation corps/objet-poupée/projection, ce triangle composait un premier rapport de force. Je fais souvent appel à la métaphore du cadeau en création, que ce soit par rapport à mes interprètes ou à des situations, ceux-ci sont des cadeaux qu'il faut savoir ouvrir et qui révèle quelque chose qui nous dépasse, que l'on n'a pas choisi de dire ou de faire. C'est peut-être cela que beaucoup appellent **l'intuition**. D'ailleurs, pour Bergson

L'intuition n'est rien d'autre que le vécu impersonnel de la durée, la manière dont cette dernière sent les bifurcations et des lignes d'évolution lorsqu'elle passe par toutes les virtualités pour n'actualiser finalement que le carrefour dont elle aura la sensation, non sans garder la mémoire de toutes ces mutations au cœur de la matière traversée. (Robert Sasso, 2003, p. 261)

L'intuition ne serait-elle pas la capacité de développer le potentiel d'une situation, autrement dit, développer le potentiel de quelque chose extérieur à nous-même avec nous-même? Il y a ici une attitude qui me semble se définir à travers l'humilité : se mettre au service de la création, être soi-même un outil qui révèle l'œuvre. Permettre à la création d'émerger d'elle-même, et en ce sens seulement être le maître d'œuvre, non pas être le maître de l'œuvre. Savoir repérer les facteurs favorables d'une situation, être disponible à ce qui arrive, se mettre à la disposition des situations, des interprètes, de la création. Savoir lire ce qui n'est pas encore visible et qui, peut-être, apparaît selon les circonstances?

JULLIEN

Il existe une différence autour de la **circonstance** en Orient et en Occident. En Occident, le circonstanciel « est considéré comme ce qui se « tient autour », à titre

d'accessoire ou de détail »(Jullien, 1996, p. 33), mais c'est à travers lui, qu'advient en Orient le **potentiel** de la situation. Le potentiel est circonstanciel, le potentiel n'existe que circonstanciellement, le circonstanciel n'existe que potentiellement.

Avec la **supputation** on peut voir d'avance, avec le potentiel on ne peut pas voir d'avance parce que les données ne cessent de se transformer en fonction des situations. La supputation initiale conduite par des règles fixes laisse place à l'exploitation des circonstances, une fois le processus engagé. La circonstance est ce qui permet au potentiel impliqué d'advenir et de se déployer. Pour les stratégies de guerre chinois, la stratégie est sans détermination préalable (au contraire du mode de fonctionnement stratégique européen et occidental en général), c'est en fonction du potentiel des situations qu'elle prend forme.

Ces notions décentralisent le sujet, dans ce sens où il n'est plus question de s'imposer au monde par notre effort ou notre investissement personnel mais de suivre le potentiel de la situation. Il n'est donc pas question d'exploiter des forces ou des ressources personnelles mais plutôt d'exploiter les forces et ressources des situations.

AURÉLIE

Il y a un décalage des points de vue qui **décentralise** le sujet, et qui est valable pour le créateur. J'aime me définir, en tant que créatrice, comme un « passeur ». Je laisse passer à travers moi, la création, son sujet, sa forme. Il n'est pas uniquement question du « moi » en création et de la projection inconsciente de ce « moi », comme le considère grand nombre de psychanalystes, je pense à Anzieu par exemple (Anzieu, 1981, pp. 93, 141). Il est peut-être question de plus grand que soi.

Comme créatrice cela me met dans une position toute particulière: cela élargit les possibles et les possibilités... Nous ne sommes ni le centre du monde, ni le centre de la création. Nous faisons partie du monde, la création passe à travers nous, c'est à nous de savoir l'accueillir et la révéler.

CHAIR n'est pas juste « moi ». CHAIR n'est d'ailleurs pas non plus *juste* Indiana, et pourtant Indiana a initié CHAIR. CHAIR est les femmes. Ce qu'elles portent, ce qu'elles raisonnent. CHAIR a bien entendu été filtrée par Indiana et par moi même, par ce que nous sommes, non pas par qui nous sommes. La limite est fine mais elle me paraît fondamentale.

Ce qui nous a aidés à n'être pas *que* nous est le fait de mettre ensemble deux images du même : cela a créé un nouvel espace. Un espace autre que *mon* identité, autre que l'identité d'Indiana. Un espace d'une identité *femmes*. Le fait d'être entrée dans la peau de l'interprète m'a permis de saisir ce phénomène de dissolution du moi puisque mon corps devenait matière à n'être plus uniquement moi. Et ce d'autant plus que je reprenais le matériel physique initié par Indiana, qui provenait du corps d'Indiana.

À travers mon corps passait une charge, celles des femmes. Indiana est devenue, tout comme je suis devenue, les femmes, avec nulle autre singularité que ce que nous étions dans notre matière corps...

DELEUZE

J'en parle en termes de **désubjectivation** : « non pas arriver au point où l'on ne dit plus je, mais au point où ça n'a plus aucune importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. (...) Nous avons été aidés, aspirés, multipliés » (Deleuze & Guattari, 1976, p. 7).

AURÉLIE

Avec Guattari, vous avez fait une critique virulente de la psychanalyse freudienne et lacanienne. Notamment au sujet du désir (associé au manque) et de la dissolution du moi. « Au manque à être du désir, à sa négativité, [vous opposez] la pleine positivité de son tracé » (Rambeau, 2006, p. 54). Mais ce qui m'intéresse davantage est la notion du **devenir** à travers laquelle vous expliquez « la façon dont l'identité et

l'unité de la personne ou de l'individu sont décentrées à travers la rencontre d'un terme ou de plusieurs qui la désorganisent » (Rambeau, 2006, p. 54).

DELEUZE

Ce processus de désubjection permet l'expérimentation d'une puissance impersonnelle.

C'est en ce sens que devenir tout le monde, faire du monde un devenir c'est faire monde, c'est faire le monde, des mondes, c'est-à-dire trouver ses voisinages et ses zones d'indiscernabilité (...) éliminer tout ce qui excède le moment mais mettre tout ce qui l'inclut – et le moment n'est pas l'instantané, c'est l'heccéité, dans lequel on se glisse, et qui se glisse dans d'autres heccéités par transparence. Être à l'heure du monde. Voilà le lien entre imperceptibilité, indiscernable et impersonnel » (Deleuze, 1980, p. 343)

On peut considérer, avec la désubjection, un sujet « sans identité, toujours décentré » (Deleuze & Guattari, 1972, p. 27), il s'ouvre donc à la « multiplicité des individuations possibles (au lieu de s'inventer une identité) et se laisse disloquer par la virtualité multidimensionnelle de l'Aiôn (au lieu de se cramponner à l'actualité de chronos) » (Robert Sasso, 2003, p. 76). Autrement dit, il y a une fêlure dans le *je* qui permet au moi de se dissoudre et qui permet d'intérioriser le dehors.

Il faudrait que l'individu se saisisse lui-même comme l'événement. Et que l'événement qui s'effectue en lui, il le saisisse aussi bien comme un autre individu greffé sur lui.(...) Chaque individu serait comme un miroir pour la condensation des singularités, chaque monde une distance dans un miroir. (Deleuze, 1969, p. 209)

AURÉLIE

Laisser émerger la création, cela voudrait peut-être dire **devenir**, être le miroir des singularités du monde? Laisser émerger pour l'interprète sur scène, cela voudrait peut-être dire, laisser passer à travers soi le dehors, par **déterritorialisation**, se faire dehors en dedans?

DELEUZE

L'impersonnel n'est pas volontaire, la notion de l'impersonnel est inhérente à la dissolution du moi. « L'inconscient est impersonnel et affirmatif : il est agencement hétérogène sur un plan de consistance à la surface duquel se produisent des processus disséminés et temporaires de subjectivation » (Rambeau, 2006, p. 59).

AURÉLIE

Cela soutient mon hypothèse de **décentralisation du créateur**, et du corps canal de l'interprète. La dissolution du moi du créateur fait de lui une personne apte à créer des agencements hors de lui, mais qui passe par lui. C'est-à-dire que « la subjectivation est une manière de se fondre dans l'événement sans s'effondrer dans son effectuation » (Rambeau, 2006, p. 64). Il y a alors dissolution du *je* ou plus exactement *je* se défait par la rencontre des « zones de voisinages et d'indiscernabilité ». Ce qui me ramène à la notion de **capture**, de **rencontre**, et de **devenir**²⁷.

DELEUZE

La capture est un procès qui fait converger les termes de deux ou plusieurs séries hétérogènes. Elle qualifie ainsi la manière dont un agencement crée une « zone de voisinage » entre plusieurs éléments hétérogènes, pris ensemble dans un « bloc de devenir » qui les transforment sans les identifier. (Robert Sasso, 2003, p. 48)

Prenons l'exemple de *la Guêpe et de l'Orchidée* pour mieux comprendre la **notion** de devenir.

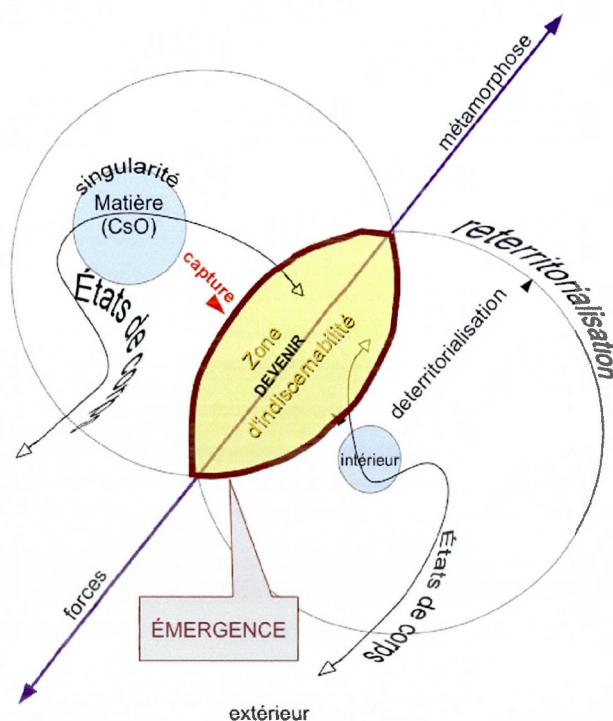
« L'orchidée a l'air de former une image de guêpe, mais en fait, il y a un devenir-guêpe de l'orchidée, un devenir orchidée de la guêpe, une double capture puisque « ce que » chacun devient ne change pas moins que « celui qui » devient » (Deleuze & Parnet, 1977, pp. 8-9).

²⁷ Voir annexe A.3 : ZONE D'INDICERNABILITÉ, pour les notions de devenir, capture, deterritorialisation

Bien que la guêpe et l'orchidée restent distinct, ils forment un « bloc de devenir » un seul devenir » mais qui « n'est pas commun aux deux » (Deleuze, 1980, p. 17). « La capture entraîne un devenir-guêpe de l'orchidée, un devenir-orchidée de la guêpe sans que la guêpe ou l'orchidée fusionnent dans un devenir-autre (l'évolution reste parallèle). » (Robert Sasso, 2003, p. 50). La notion d'entre est ici très importante : « le devenir est toujours "entre" ou "parmi" » (Deleuze, 1993, p. 12), Cela comprend donc une relation, une interaction, cette « zone de voisinage et d'indiscernabilité » (Deleuze, 1980, pp. 160-175). Le devenir remplace l'imitation.

« devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle (...). Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes » (Deleuze & Parnet, 1977, p. 8).

4.2 Zone d'indiscernabilité



ANNEXE A.3 : ZONE D'INDISCERNABILITÉ

AURÉLIE

Le concept de **zone d'indiscernabilité** m'interpelle. Cette zone d'indiscernabilité peut être définie comme une « zone de recouvrement de deux ensembles en interaction, soulignant des contiguïtés insoupçonnées, annonçant des devenirs paradoxaux, elle marque un lieu de transformation, de création, d'émergence » (Robert Sasso, 2003, p. 343).

Dans CHAIR, j'ai peut-être cherché cette zone d'indiscernabilité. Non seulement au niveau de la création par l'entre-deux des images mais peut-être également au niveau de l'interprétation par le devenir-femmes. J'ai procédé, avec CHAIR, par la rencontre. Rencontre qui permet l'équation : $1 + 1 = 3$. 3 n'étant pas la somme de 1 + 1, mais bien le **devenir**, la zone d'indiscernabilité de 1 + 1.

Au niveau de l'interprétation, j'ai invité Indiana (et je me suis invitée moi-même plus tard) à ce que la rencontre des matériaux (extérieur au corps) influence, interfère l'état interne de l'interprète, par la sensation. C'est encore une fois la rencontre, le 3 de notre équation qui permet à l'interprète de n'être plus juste soi, mais être un soi hors de soi à travers cette zone d'indiscernabilité qui permet la désubjection. Il se pourrait d'ailleurs que cette manière de faire (création de zone d'indiscernabilité par la rencontre, désubjection) induise la création d'**états de corps**²⁸. Qu'est-ce que les états de corps? L'état de corps semble être cohérent à mon approche par émergence : l'état de corps n'est pas une gestuelle que l'on reproduit par imitation, ni une gestuelle qui se définit par sa forme, c'est une gestuelle que l'on pourrait définir comme une vibration, un constant aller-retour entre un fond **différentiel** et une forme **différenciée**²⁹. On fait advenir l'état de corps, on ne peut pas reproduire un état de corps par mimétisme.

Si on considère le corps comme un matériau, plutôt que comme une identité, on peut alors considérer que la rencontre des matériaux puisse permettre la création

²⁸ Voir annexe A.3 : ZONE D'INDISCERNABILITÉ

²⁹ Voir annexe A.2 L'ACTUEL, LE VIRTUEL

d'entre-deux, d'interstices qui permettent de faire basculer le corps dans des cercles de plus en plus lointains de **virtualité**³⁰. Cette bascule du corps pourrait alors être une possibilité de faire émerger l'état de corps? À condition toutefois de considérer le corps comme **matière**...

DELEUZE

L'art suit la **matière** et compose avec elle. « On est bien forcé de suivre lorsqu'on est à la recherche de « singularités » d'une matière ou plutôt d'un matériau, et non pas à la découverte d'une forme » (Deleuze, 1980, p. 461).

Il ne s'agit pas « d'imposer » une forme à une matière mais d'élaborer un matériau de plus en plus riche (...) apte à capter des forces de plus en plus intenses. (Deleuze, 1980, p. 406)

On ne sait pas ce que révèle un corps tant qu'on ne l'a pas ramené aux affects qui le traversent et qui « peuvent ou non se composer avec d'autres affects, avec les affects d'un autre corps, soit pour les détruire ou en être détruit, soit pour échanger avec lui actions et passions, soit pour composer avec lui un corps plus puissant » (Deleuze, 1980, p. 314). Cette conception de l'art relève du **plan d'immanence**, plan qui contient les rapports de forces, percepts, affects et puissances.

La matière est énergie. « Suivre le flux de la matière » (Deleuze, 1980, p. 244) c'est tirer partie des traits matériels d'expression, la capture incorpore la sensation dans le matériau.

AURÉLIE

Travailler les états de corps c'est être à l'écoute des singularités des éléments avec lesquels je travaille : singularité des corps en contact avec des matériaux. C'est dans la rencontre que permettent les entre-deux que les combinaisons peuvent émerger et les états du corps se construire.

³⁰ Ceci fait également référence au corps Bûto. Pratique philosophique du corps que je ne pourrais pas développer ici...

Guisgand rappelle que la définition des **états de corps** n'est pas explicite dans la littérature, elle est souvent « sous-entendue, comme enfouie sous le langage ». Je me questionne : la difficulté de définir les états de corps ne proviendrait-elle pas du fait que ceux-ci vibrent du virtuel et qu'ainsi ils ne soient pas des états stables? Les états de corps font appel à une « perception empathique du corps » (Guisgand, 2004). Serait-il alors capable de se laisser traverser par d'autres forces que lui-même ? Les états de corps ne seraient alors pas le réceptacle du *Che* ? Le *che* étant « la force qui parcourt la forme » ? (Jullien, 1992)

Guisgand résume le concept des états de corps comme « l'ensemble des tensions et intentions », l'ensemble des potentiels « qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir desquels le spectateur peut reconstituer une généalogie de l'émotion qui précède à la forme » (Guisgand, 2004).

Pourrait-on apparenter les **états de corps** au concept de **corps sans organe** (CsO)³¹ qui provient de l'œuvre d'Antonin Artaud (Artaud & Grossman, 2004), et que, Deleuze, tu reprends et développes à travers une vision plus positive que celle d'Artaud?

DELEUZE

En effet, tout comme le désir n'est pas un *manque de*, mais un trajet vers, le corps sans organe n'est pas dépourvu d'organes, il est *avant* l'organe : la puissance de vie avant l'organisation. La détermination du corps sans organes s'opère dans le climat extrême d'une pensée qui accède, par l'expérience de l'art, à sa limite radicale, à « l'impouvoir de la pensée » (Sauvagnargues, 2005).

Ce corps est antérieur à l'individuation (embryon), il se compose de rapports de force multiples en devenir. Le corps sans organe cesse de rapporter au corps la forme d'une hiérarchie pyramidale. Il existe comme puissance de différenciation et

³¹ Cette abréviation provient de Deleuze lui-même

se situe sur un plan virtuel (Sauvagnargues, 2005). Pour Deleuze, le corps sans organe est la face virtuelle et intensive de la corporéité.

AURÉLIE

Le corps organique, s'est organisé à travers le chronos : conception, embryon, fœtus... et répond à des fonctions physiologiques. Alors que le **CsO** est un corps qui existe dans l'aiôn, un corps en relation avec un temps global, relié à ses extrémités infinies. C'est pourquoi cette notion m'intéresse, le **CsO** permet de considérer le corps autrement : il n'est pas celui cloisonné et fonctionnel de la science, mais est un corps considéré à travers son potentiel initial, un corps qui peut se vivre au-delà des « limites de l'impouvoir de la pensée » (Sauvagnargues, 2005). Il ne s'agit donc pas de repenser le corps sans ses organes, puisque ceux-ci existent bel et bien, mais de considérer le corps à travers son potentiel de puissance, il s'agit de rouvrir le corps à ce qu'il porte en lui-même, avant ses expériences et ses **différenciations**. Il me semble que cette définition du corps sans organe permet de considérer un corps capable "d'involuer" vers le virtuel, un corps capable de RE-devenir³², un corps différentiel. C'est un corps qui fait vibrer du virtuel dans l'actuel. Il ne faut pas comprendre ici involution comme régression, mais comme capacité à être ouvert aux ensembles, à « autre chose » que notre corps différencié.

Dans CHAIR, l'idée d'être un corps disponible à autre chose que soi est arrivée grâce à l'exploitation du potentiel d'Indiana à être disponible, avec ses propres singularités, à une histoire plus grande que ce qu'elle connaissait d'elle-même. Ce travail s'est fait par la sensation plus que par la volonté, et c'est ainsi que les matériaux se sont trouvés être des outils merveilleux pour accéder à cet état.

Je prendrai pour exemple concret l'influence des images vidéos sur l'état de corps scénique. L'image a influencé le corps scénique de par son exigence à exister en

³² Cette notion pourrait certainement s'apparenter à la philosophie Bûto, que j'affectionne particulièrement mais que je n'investiguerai pas d'avantage dans ce présent mémoire.

fonction de celui-ci. L'image projetée a influencé la construction du corps scénique de par la construction de son espace et de sa gestuelle. Inversement le corps scénique, par sa luminosité (son rapport à la matière lumière) a construit l'image projetée... Transposons, tout cela dans le tableau de « la maison » et ajoutons à cela la relation avec le son : mes doigts frottent le plancher, quelquefois imperceptiblement, quelques fois de façon grinçante. Le son a fait naître une corporéité, comme si le son pouvait envahir les mains, les bras, le dos et ainsi faire bouger tout le corps. Il y a donc eu rencontre entre les matériaux et le corps dans une **zone d'indiscernabilité** qui permettait l'émergence d'autre chose. Il n'était plus juste question de mon corps identitaire, plus question de juste un son, ni de juste les images projetées, mais une zone où corps, sons, images projetées, se rencontrent pour devenir un tout en mouvement, dans un espace restreint, la maison qui est en soi un matériau. Ainsi, le mouvement, qui a pris forme, est né de la rencontre entre tous ces matériaux...

La rencontre des matériaux a donc fait naître une **zone d'indiscernabilité**. Je ne pourrais m'empêcher de faire le parallèle avec la rencontre des gamètes mâle et femelle. Ce qui en résulte, l'embryon, l'être en devenir n'est ni le père, ni la mère, il est lui-même, un être singulier, authentique : $1+1=3$

Créer des rencontres m'a permis de concevoir la création par émergence. Concevoir la création par émergence m'a permis d'affirmer un positionnement en même temps qu'une conviction : le créateur est au service de la création, autrement dit, je défends l'idée de l'anti-héroïsme du créateur. Il s'agit de ne plus se sentir au centre de la création mais bien faisant partie d'un ensemble qui constitue la création. Il s'agirait d'être à l'écoute de ce qui émerge et de faire des choix variables et souples afin de laisser émerger le plein potentiel d'une situation, d'une idée, ou de ce qu'on appelle souvent, une intuition. Les **matériaux**, dans leurs **rencontres**, dans leurs devenir, se mettent à dialoguer et à révéler autre chose. Savoir les écouter, savoir les suivre... Pour le créateur, s'accepter comme faisant partie des matériaux; pour l'interprète accepter de se révéler comme matériaux avec sa propre singularité. Il ne s'agit nullement de projeter notre pensée, vision, et désir sur des matériaux mais de

laisser parler les matériaux. Robert Lepage contait une belle anecdote à propos d'un sculpteur Inuit à ce sujet :

En création, on ne sait pas comment les choses arrivent exactement, mais il y a des choses qui s'imposent (...). Je n'ai pas la prétention de savoir comment les choses se font, mais j'essaie de mettre en place les outils ou l'ambiance ou le lieu, les ressources pour que ces choses là arrivent. (...). Lorsque tout concorde, il y a convergence des énergies, de la lumière, de la parole, et tout à coup il y a quelque chose qui apparaît. Par la suite, on essaie d'expliquer ce miracle là. Il arrive que le sens arrive après la démarche. (...) Si on a le bon bordel, le bon chaos, la combinaison de ces choses va se mettre à raconter des choses qui ne seraient pas venues de nous. Il faut être attentif, si on n'est pas attentif au hasard, aux signes, aux coïncidences, on ne fait rien. Il faut être de bon spectateur de la vie, des choses, des éléments. » (Plante, et al., 2008)

J'ai moi aussi souvent pensé que mes plus beaux tableaux étaient arrivés par **hasard**. Jullien, tu expliques la notion de hasard comme intrinsèque au mode de fonctionnement occidental.

JULLIEN

« La conception du hasard vient du fait que l'on ne puisse pas expliquer un résultat par l'action en Occident. Puisqu'on ne peut l'expliquer, il y a une intervention providentielle, une inspiration divine qui vient combler cette lacune » (Jullien, 1996, p. 68). Et cela est encore une fois dû au mode de fonctionnement occidental qui s'est construit à partir de finalités idéalement conçues (Jullien, 1996, p. 45). La modélisation passe par le rapport moyens-fin. En Occident on cherche des moyens pour arriver à une fin. Ces plans d'action sont construits sur le mode de fonctionnement de l'agir. Mettre en œuvre des moyens en vue d'une fin donnée. Ce qui emprisonne la pensée, et les modulations de la pensée ; il est impossible de sortir du cadre. Aristote est à l'origine de ce rapport moyens/fin. Cette pensée est construite sur le modèle mathématique : partir d'une fin afin de trouver les moyens de manière régressive. Cette manière de fonctionner est critiquable : entre les moyens et la fin visée il y a des risques d'événements imprévisibles.

Le mode moyen/fin qui existe en Occident, renvoie à deux facultés différentes (Jullien, 1996, p. 48) : l'aptitude à désirer le « bien » comme fin souhaitée, ce qui a rapport à l'ordre moral et la capacité à faire des choix effectifs, qui renvoie à l'efficacité d'ordre technique. Mais un moyen n'est jamais entièrement isolable de l'ensemble dans lequel il sert. « Au fur et à mesure qu'elle se reprend et se mêle à la complexité des phénomènes, l'incidence du moyen se dissout et se transforme, elle n'est donc plus mesurable » (Jullien, 1996, p. 51). La complexité des situations, qui sont toujours en évolution, amène les Occidentaux à adopter une attitude de projections dans l'avenir : essai de moyens possibles, et projections probablement illusoires.

Or les circonstances, l'imprévisible et l'inédit sont à exploiter continuellement, c'est eux qui contiennent le potentiel. Pour cela, il faut adopter une attitude de souplesse et de disponibilité. Si les projections, les plans tirés d'avance sont des modes de fonctionnement « rassurants », ils peuvent être autant de limites.

La pensée chinoise ne s'est pas construite sur la dualité moyens/fin, il n'y a pas d'application de plan, mais exploitation du potentiel, cela crée un décalage par rapport au parti pris et une ouverture sur les possibles. Il n'existe donc pas de structure, pas de système agencé, pas de programmation, mais un cheminement, ce que les chinois appellent le TAO (la voie). Il s'agit de savoir tirer partie de la situation au fur et à mesure de son déroulement, la situation contient le résultat. Savoir suivre, écouter, développer les situations, c'est trouver le résultat sans avoir même à le chercher.

AURÉLIE

De nombreux tableaux, dans CHAIR ont été trouvés « par hasard » ou de manière non-volontaire. Par exemple, dans un moment de pause, la poupée (avec à l'intérieur la caméra en fonction) est posée au sol, Indiana passe par dessus, dévoilant ainsi son entre-jambe... Nous avons gardé et exploité cette idée. Je crois que l'outil-caméra que j'utilisais en circuit-fermé (c'est à dire que la caméra projetait

constamment une image en direct) contenait la possibilité de regarder autrement le corps réel, de le voir sous tous ces angles. Le potentiel était en effet contenu dans le dispositif : lorsque Indiana est passée par dessus la caméra, j'ai capté un moment opportun (une opportunité, une fente, une brèche) contenu dans un dispositif basé sur la reproduction instantanée en continu. Autre exemple : le miroir que nous utilisons se brise, l'image se démultiplie, nous avons gardé, et exploité... De la même manière, le miroir contenait cette possibilité d'être brisé et ainsi de multiplier une image (exploitation de la diffraction de l'image au même titre que la caméra mais selon ses propres singularités).

Je n'avais, avec CHAIR, aucun but défini par avance en termes de sujets. Le seul but fixé était celui de créer une pièce. Ce sont donc mes outils de travail, mes matériaux, qui ont défini la création.

JULLIEN

Si on fait évoluer une situation tout en se laissant porter par elle, l'effet résulte naturellement de son **potentiel** accumulé. De la logique de la modélisation (Occidental) on passe à une logique du **processus** (Oriental) (Jullien, 1996, p. 54). Du système causal Occidental qui offre des combinaisons infinies, on passe, en Orient, à un processus clos, puisque le résultat est contenu dans le déroulement. D'un côté le succès est hypothétique, c'est pourquoi la Grèce antique a développé les divinités (qui vont pouvoir assurer le succès malgré la notion de hasard, en assistant les héros), de l'autre il est inéluctable.

La diversité des rapports (forces vivantes et morales par exemple) échappe à la détermination quantitative, et amène un caractère aléatoire et subjectif. Pour compenser face à cet aspect aléatoire, on doit faire appel à la volonté d'une part, et à la « chance » ou au « destin » (ou aux divinités) de l'autre, c'est-à-dire le hasard...

D'après le Laozi au chapitre 28 il n'y a pas deux possibilités d'évolution. L'intervention se passe en amont du processus dans la façon de repérer les rapports

de force, et ensuite dans la façon de faire évoluer la situation de la manière qui convient. Le résultat ne fait que manifester au grand jour la **propension** qui se trouvait être impliquée dans la situation. Pour cela il s'agit de savoir repérer les facteurs favorables alors qu'ils ne sont pas encore actualisés. Ainsi l'efficacité n'est pas conçue comme une entité isolable mais comme un mode de **transformation**.

AURÉLIE

Cette notion de **transformation**, que tu mets en opposition avec celle de l'action, m'intéresse particulièrement. L'émergence provient-elle de la transformation continue (il y a encore ici, matière à faire référence à la grossesse comme acte de création) plutôt que de l'acte volontaire?

JULLIEN

La pensée chinoise ne prône ni l'action, ni la passivité.

Ce qui me « porte » n'est ni dû à moi ni, non plus, subi par moi, cela n'est ni moi, ni pas moi, mais plutôt passe à travers moi. (Jullien, 1996, pp. 66, 67)

Alors que l'action renvoie au sujet, la transformation est trans-individuelle, son efficacité indirecte dissout le sujet au profit du procès.

AURÉLIE

C'est ce que Deleuze appelle la **désubjectivation**.

JULLIEN

En Occident, l'action est mise en valeur, qui dit action, dit héroïsme. Tout ce qui n'est pas action est inaction négative. C'est de là que viennent le mythe de l'action et les récits d'action dans la mythologie grecque notamment. De la même manière, Dieu fait exister le monde par un acte créateur. Et par là même, la mise en valeur de l'Action et de l'héroïsme imprègne le théâtre et la tragédie grecque.

En Orient, il n'existe pas de grand récit de la genèse, ni d'épopée dans l'antiquité, pas plus que de théories qui interprètent le réel en terme d'action. Le plus ancien ouvrage de l'antiquité chinoise, le *yiking* ou *Classique du changement* « est construit à partir de l'opposition de types de trait, plein et brisé, représentant les deux pôles de tout procès, rend compte de la réalité sous l'angle de la transformation continue » (Jullien, 1996, pp. 66-67).

Il y a ici mise en valeur du temps progressif et de la transformation. Le **temps**³³ « entre » les engagements, n'est ni un temps stérile, ni un temps mort. Il n'y a pas de dilution du temps mais maturation par le temps. L'effet ne s'y noie pas mais s'y déploie. L'efficacité indirecte exige un temps lent, long pour opérer, c'est la théorie du procès qui va à l'encontre de celle de l'acte. La pensée chinoise prône la transformation, plutôt que l'action. **Transformation** demande durée et continuité, déploiement, épaississement et densification pour qu'advienne une consistance. Il n'y a pas à agir pour faire advenir : « par la durée, transformer et faire advenir ». **Laisser advenir** va à l'encontre d'imposer un effet, l'effet s'impose de lui-même, il prend corps. « Ce n'est pas moi qui impérieusement le veut mais la situation qui progressivement l'implique. » (Jullien, 1996, p. 73).

DELEUZE

J'en parle en terme de **métamorphose** (Sauvagnargues, 2005, p. 219). La métamorphose est une transformation réelle qui affect la forme et le contenu. La métamorphose, par **déterritorialisation** permet la transformation et le transport de la pensée. C'est une expérience du corps qui redistribue la pensée. La déterritorialisation permet la déformation des forces sur un plan. « Toute rencontre produit une métamorphose » (Robert Sasso, 2003, p. 295).

³³ voir annexe A.4 : LE TEMPS

AURÉLIE

Je voudrais développer trois points importants : la notion de temps³⁴, la notion d'effet³⁵ et la notion de laisser advenir...

La notion de **temps** parce que j'ai eu la chance de pouvoir créer CHAIR dans le temps (plusieurs années se sont écoulées entre l'amorce et la présentation) et que la notion de temps est une matière avec laquelle j'ai construit CHAIR.

La notion **d'effet** parce que cela m'a toujours semblé être un piège dans lequel il ne fallait pas tomber.

Et la notion de **laisser advenir**, puisqu'elle est intrinsèque à l'émergence.

JULLIEN

Si les sages chinois se retiennent d'agir c'est pour **laisser advenir**. Il y a un refus du dirigisme, ils s'appuient sur le mode de régulation/transformation continue. En fait, l'agir est maintenu mais c'est l'activisme de l'agir qui est enlevé. Je n'agis pas volontairement mais je ne suis pas sans agissement, j'accompagne le réel dans son agissement. « Le sage, dans/par le non-agir, attends qu'il y ait de la capacité » (Jullien, 1996, pp. 116-117). Il s'agit donc d'adopter une attitude patiente : il faut oser ne rien faire ! L'audace n'est donc plus située au niveau de l'action mais de l'inaction. Oser attendre que la situation porte fruit, et ainsi recueillir le fruit. Car intervenir quand rien n'est favorable correspond à troubler par l'activisme le cours du réel, en se gardant de projeter sur les situations des idées et des intentions, on peut faire advenir **l'effet** sans que celui-ci soit « plaqué » sur une situation. (Jullien, 1996, p. 105). Il faut comprendre le non-agir non pas comme le contraire de notre agir héroïque et donc ni comme de la passivité, ni comme un désengagement. L'agir et le non agir ne s'excluent pas, mais il y a un passage constant de l'un à l'autre.

³⁴ la notion de temps est développée entre les page 81 et 91

³⁵ la notion d'effet est évoquée p 91 et développée p117

AURÉLIE

Il s'agit d'être extrêmement présent sans être directif, de faire des choix sans être imposant... Le mouvement est un matériau vibratoire contenu dans la propension? Il s'agirait d'inscrire leurs singularités dans le plan de composition?

JULLIEN

En effet « il ne faut ni tirer sur les plantes pour les aider à pousser plus vite (action) ni s'empêcher de sarcler à leur pied pour les aider à pousser. » (Jullien, 1996, p. 112). Il s'agit d'assister le naturel. Se libérer de l'activisme, c'est suivre le courant en quelque sorte (le courant pouvant s'apparenter au potentiel). Le faire, à ce moment, se confond avec le fait, l'action n'est plus repérable, et il en devient difficile de savoir à qui ou à quoi attribuer l'effet qui en découle. C'est également un moyen de rejoindre « le fond indifférencié des choses qui est aussi le fond de leur virtualité ». (Jullien, 1996, p. 112).

AURÉLIE

Et ce « fond indifférencié des choses » me renvoie à ma première question! Soit, d'où émerge la création et plus largement d'où émerge le réel?

JULLIEN

Il y a plusieurs niveaux de l'avènement du réel d'après Wang Bi le grand commentateur du Zhouyi³⁶: **l'actualisation** qui est le niveau de l'accomplissement complet; en amont de lui, les linéaments encore discrets des choses, ce qui préfigure et informe l'actualisation; plus en amont encore : le cours sans fin des choses qui fait passer de la latence à l'actualisation et inversement de l'actualisation

³⁶ Zhouyi est une autre appellation du Yi Jing ou « grand livre du changement », le plus ancien ouvrage chinois attribué à quatre saints personnages: Fo Hi, le roi Wen, le duc de Tchéou et Confucius.

à la latence, « la voie » ou le TAO dont parlent les chinois; plus en amont encore le « naturel ou la capacité d'avenir », ce n'est pas un niveau de plus mais un mode globalisant.

Cela explique pourquoi la vision chinoise pense le réel en procès. Le réel n'est pas figé, il est transformation multidirectionnelle, dans le temps et les niveaux. (Jullien, 1996, p. 113)

AURÉLIE

Les concepts **d'actualisation et de virtualisation**³⁷ reviennent sans cesse dans vos discours. Nous avons évoqué, au tout début de ce dialogue les notions de virtualisation et d'actualisation comme des mouvements simultanés qui permettent un mouvement entre infini et fini et inversement.

Avant même d'avoir travaillé en studio sur la création de CHAIR. Je me suis intéressée au virtuel et à l'actuel pour mieux définir les différents espaces avec lesquels je voulais travailler : soit, l'espace scénique actuel, et l'espace vidéographique virtuel... D'avoir creusé à travers les notions de virtuel et actuel selon Deleuze, j'en suis arrivée à la notion de l'entre-deux, et cette notion d'entre-deux m'a amenée à celle de l'émergence... Développons ce fil de pensée, afin de le faire se croiser avec la notion de passage entre fini et infini.

DELEUZE

L'actuel est le présent qui change et passe. L'image actuelle est à la fois encore présente et déjà passée. « L'actuel désigne l'état de chose matériel et présent (...) la réalité en tant qu'elle est actuellement donnée » (Robert Sasso, 2003, p. 22). Le virtuel désigne « l'événement incorporel, passé, idéal (...) le **virtuel** est tout ce qui n'est pas encore présent » (Robert Sasso, 2003, p. 22) et est en même temps le passé contemporain de l'actuel : son image en miroir.

³⁷ Voir annexe A.2 L'ACTUEL, LE VIRTUEL

AURÉLIE

L'image vidéographique (tout comme l'image en miroir) peut donc être considérée comme virtuelle, comme le passé contemporain de l'actuel?

DELEUZE

J'ajouterai qu'actuel et virtuel sont aussi réels l'un que l'autre. Ils forment un couple et ont un rapport solidaire et disjonctif : « c'est un procès de différenciation qui les lie, en se dédoublant le virtuel, réel mais idéal, est différencié dans son contenu même, sans s'actualiser, lorsqu'il s'actualise, il se différencie » (Robert Sasso, 2003).

AURÉLIE

Et justement pour CHAIR, je travaillais sur la différenciation du même, en travaillant sur la démultiplication des images d'un même corps... Aurais-je fait coexister deux images virtuelles, ou une image virtuelle et son pendant actuel? Le corps sur scène est-il actuel? S'il est canal, s'il est état, s'il est passage et capable d'involuer, n'est-il pas aussi virtuel? Qu'est-ce qui serait alors l'actuel? L'œuvre elle-même : l'œuvre s'actualisant chaque soir devant les spectateurs? Ou, pour CHAIR : l'addition ou la multiplication des images virtuelles, qui se résoudrait dans tout actuel?

DELEUZE

Ce qui est premier dans le processus de création, c'est la différence. La différence entre le virtuel et l'actuel dont on part et les actuels auxquels on arrive, et aussi la différence entre les lignes complémentaires suivant lesquelles l'actualisation se fait. Bref, le propre de la virtualité, c'est d'exister de telle façon qu'elle s'actualise en se différenciant, et qu'elle est forcée de se différencier (...) l'actualisation, la différenciation, en ce sens est toujours une véritable création. (Deleuze, 1997, pp. 100-105).

AURÉLIE

Jullien, tu utilises toi aussi beaucoup la notion d'actualisation pour expliquer le procès...

JULLIEN

En effet, il y a deux stades dans le procès : avant l'actualisation, et une fois que l'individuation a eu lieu (Jullien, 1996, p. 156). Tout ce qui s'individualise le fait nécessairement dans un sens et ouvre la voie au sens contraire. C'est-à-dire qu'il existe une double direction, une double transition du réel qui va de l'actualisation vers l'individualisation et de l'individualisation vers l'actualisation.

AURÉLIE

Donc les images du corps scénique et du corps à l'écran sont à la fois virtuelles et actuelles? Dans CHAIR, le corps scénique qui s'actualise renvoie une image vidéo virtuelle qui elle même s'actualise, et qui permet au corps scénique de se virtualiser parce qu'il existe ce double mouvement incessant? Tout comme il existe cette double direction entre l'infini et le fini? Il y aurait-il un effet loupe ? Mon travail sur la démultiplication des images, par le biais de la vidéo en direct ne serait-il pas une loupe de ce passage entre fini et infini? Une loupe qui m'a permis non seulement d'approfondir ces concepts de virtuel et d'actuel, le double mouvement qui en découle, mais également qui m'a permis d'aller vers une création, une forme, pourrait-on dire qui incarnerait ce principe?

DELEUZE

Seul l'actuel est une forme dans l'espace et dans le temps, le virtuel est dans le processus, le procès, le procédé... Le *faire* détermine le virtuel en le singularisant. L'actuel et le virtuel sont deux mouvements, deux vecteurs de différences. Un tout peut-être différentiel quand il est virtuel par une singularité sans toutefois être stabilisé sous la forme d'un individu actuel. Lorsque quelque chose s'actualise, on

passé du virtuel à l'actuel, il y a résolution de la différence du potentiel initial. L'actuel et le virtuel coexistent, ils ne sont pas en opposition. L'actuel est l'individu formé, le virtuel, le champ problématique préindividuel. Le virtuel ne disparaît pas une fois la forme achevée. La forme est un rapport provisoire de forces et « tout actuel s'entoure d'un brouillard d'images virtuelles » (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179-181).

AURÉLIE

En travaillant sur la différenciation du même j'ai donc travaillé avec ce double mouvement de l'actualisation et de la virtualisation, et j'ai donc créé un espace dans l'espace, un espace temps vibratoire, puisqu'en mouvement constant?

DELEUZE

C'est ce que je nomme l'image-cristal... L'image-cristal est l'unité indivisible d'une image actuelle et de son image virtuelle, ces deux images sont dans un rapport indivisible, un rapport d'indiscernabilité. Il y a coalescence de l'actuel et du virtuel. L'image actuelle et l'image virtuelle consistent à faire le plus petit circuit entre le passé et le présent.

L'image-cristal est l'opération la plus fondamentale du **temps**. Le temps se dédouble à chaque instant en deux directions hétérogènes. L'une s'élance vers l'avenir : l'actuel. L'autre tombe dans le passé et le conserve : le virtuel. Le cristal révèle le fondement caché du temps et sa différenciation en ses deux grandes voies. L'image virtuelle existe hors de la conscience dans une « virtualité originelle ». C'est pourquoi, même si elle conserve le passé, elle est éphémère (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179-181). C'est à partir de cette virtualité originelle que s'élaborent des images mentales, les images de rêve et les souvenirs (voir à ce sujet l'annexe 6 : l'image-mémoire et le cône de Bergson).

Les deux aspects du temps, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui conserve (...) s'échangent dans la cristallisation, jusqu'à

devenir indiscernables, chacun empruntant le rôle de l'autre. (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179-181)

AURÉLIE

L'image-cristal provient de ton étude sur le cinéma... Mais je crois pouvoir transférer cette notion à ma proposition de création, à ma triangulation de base corps scénique/corps en image projeté/objet source d'images vidéo: je m'avancerai à dire que la scène pourrait bien être un cristal. Le corps scénique est l'actuel qui s'inscrit dans le temps, l'espace, la forme, mais la projection simultanée est l'image virtuelle de ce même corps scénique.

Une particule actuelle a son double virtuel, qui ne s'écarte que très peu d'elle ; la perception actuelle a son propre souvenir comme une sorte de double immédiat, consécutif ou même simultané. » (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179-181)

Or le corps scénique s'actualise non seulement à chaque représentation, mais, plus précisément pour CHAIR, en fonction de l'image elle-même projetée... Nous sommes, de ce fait, « dans des cercles de virtualités toujours renouvelés, dont chacun en émet un autre, et tous entourent et réagissent sur l'actuel » (Deleuze & Parnet, 1996, pp. 179-181). En travaillant par association du virtuel, image projetée du corps dansant, et de l'actuel, corps dansant dans l'espace scénique. J'ai en quelque sorte créé un espace-temps infinitésimal, entre l'image du corps scénique et l'image du corps écran. Un espace-temps en mouvement qui permet l'émergence d'une autre image : une image tierce qui existe dans une dimension autre (dans la pensée du spectateur). La corrélation de l'image projetée (matière lumière) et du corps sur scène (matière corps vivant) permet donc l'émergence d'une autre image...

D'ailleurs le travail de Robert Lepage est aussi basé sur la triangulation corps/scène/vidéo. Le principe structural du théâtre, en général, est basé sur la relation humaine (spectateurs/acteurs), c'est un échange d'humains rassemblés dans un temps présent qui s'actualise. Mais les technologies modifient cette relation

en permettant un nouveau registre de présence : l'image déstabilise la présence de l'acteur, le corps de l'acteur est perçu en pointillé (Picon-Vallin & Antunez, 1998, pp. 28, 29). Cela fait naître une tension entre le corps vivant et le corps dématérialisé, cette tension est propice au développement de l'imaginaire.

Il surgit une matérialisation de la dualité de la nature de l'acteur : l'image crée la perturbation, elle démultiplie les corps.

Le jeu théâtral, dans le travail de Lepage, se trouve ainsi dédoublé, complexifié. L'acteur ne joue plus uniquement pour le spectateur, mais il joue également avec son image projetée : son double qui joue lui-même pour le spectateur. L'acteur et sa propre image jouent pour le spectateur, alors qu'ils jouent ensemble. Le jeu de l'acteur se dédouble, les regards aussi, en même temps qu'il se crée une triangulation dans la relation. « Je trouve que là, il y a une ouverture sur la rencontre des deux média, avec toute leur complexité, et avec tout ce que cela a de magique » (Picon-Vallin & Antunez, 1998, p. 327) dit Lepage.

C'est peut-être finalement l'agencement de mes éléments qui m'ont permis de m'interroger de manière théorique sur l'émergence en création. Car j'ai créé un terrain propice, de par ma triangulation, à l'image-cristal, l'entre-deux et l'émergence... C'est peut-être le terrain d'expérimentation qui a servi à faire émerger mon questionnement théorique.

L'image-cristal donc, est la plus petite unité de temps selon Deleuze. Cela m'amène à revenir sur la notion de **temps**. L'importance du temps de maturation d'une œuvre m'apparaît indispensable à la création. Mes deux grossesses m'ont appris cela. Il faut neuf mois pour faire un enfant, pour qu'il se crée à travers nous... Il m'a fallu deux ans, entre la première idée (celle de créer une triangulation corps/image/objet-caméra) et la présentation de CHAIR. Entre ces deux ans, une réalité physique m'empêche de m'investir en studio : j'ai eu un enfant. Je suis toutefois certaine que la création, dans ce temps de **latence** a continué à grandir à travers moi, à moins

que cette expérience ne m'apprenne tout simplement que la création passe par notre corps et non notre volonté...

Je citerai d'ailleurs Robert Lepage à ce sujet :

J'ai un grand principe : laisser du temps pour décanter. (...) Comme s'il y avait des cycles de gestations entre les répétitions (...) on laisse le temps faire son œuvre. (Plante, et al., 2008)

JULLIEN

Plus qu'à la transcendance de l'action, les chinois croient à l'**immanence** de la transformation : on ne se voit pas vieillir, on ne voit pas la rivière creuser son lit et pourtant c'est à ce déroulement imperceptible qu'on doit la réalité du paysage et de la vie. (Jullien, 1996, p. 76)

Pourquoi en serait-il autrement en création?

Il n'y a pas le souffle inspiré - pneuma divin – surgissant momentanément pour susciter, telle une lame arrachée à la torpeur de l'existence le grand jet de l'acte héroïque, ou de la création poétique ; mais il est ce flux continu qui, se propageant au travers du monde, et y répondant son incitation, l'imprègne au fur et à mesure de sa tendance – y étend à l'infini sa mouvance. (Jullien, 1996, p. 76)

La trouvaille en création se trouve « impliquée dans la transformation du rapport antagoniste entamée beaucoup plus tôt au point qu'on la confond avec l'évolution des choses »(Jullien, 1996, p. 75).

AURÉLIE

Pouvez vous m'en dire plus sur l'**immanence**... Ce concept a émergé au tout début du dialogue, lorsque Deleuze tu faisais la distinction entre le plan d'immanence propre à l'Orient et le plan d'organisation transcendant propre à l'occident.

JULLIEN

L'immanence est une vertu au sens d'effectivité, la vertu de porter quelque chose. « Elle fait advenir mais sans posséder, agit mais sans s'appuyer, fait croître mais sans diriger » dit le LAOZI. La vertu d'immanence ne s'approprie pas ce qu'elle fait exister.

Tous les existants s'appuient sur elle pour advenir mais elle ne les conduit pas, l'effet se réalise sans qu'elle s'en fasse un nom; elle vêt et nourrit tous les existants sans leur servir de maître.³⁸ (Jullien, 1996, p. 115)

AURÉLIE

L'immanence m'apparaît sous-jacent au concept d'émergence, tout comme le chaos d'ailleurs, ils m'apparaissent tous deux comme des concepts « trames », des bassins, des fonds sans fond toujours pleins, d'où émergent le réel, l'actuel. Quelle est la différence entre immanence et chaos? Il me semble indispensable de creuser à travers ces notions de fond pour mieux comprendre l'émergence...

DELEUZE

« Le plan **d'immanence** est comme une coupe du chaos et agit comme un crible » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 44). Je parle du chaos en termes de vitesses, et d'impossibilité des rapports de déterminations de ces vitesses : « vitesses infinies avec lesquelles se dissipe toute forme qui s'y ébauche. (...) C'est une vitesse infinie de naissance et d'évanouissements » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 111).

« Le chaos n'est pas un état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 45). Le plan d'immanence permet de conserver l'infini du chaos, en permettant un échange incessant, et en permettant la variabilité des mouvements et des vitesses.

³⁸ Citation tirée du LAOZI

Le plan d'immanence emprunte au chaos des déterminations dont il fait ses mouvements infinis ou ses traits diagrammatiques. On peut, on doit dès lors supposer une multiplicité de plans, puisque aucun n'embrasserait tout le chaos sans y retomber, et que chacun ne retient que des mouvements qui se laisseraient plier ensemble. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 45)

[Avec le plan d'immanence], la philosophie veut sauver l'infini en lui donnant de la consistance (...) la science renonce à l'infini pour gagner la référence. L'art veut créer du fini qui redonne l'infini : il trace à son tour des monuments ou sensations composées, sous l'action des figures esthétiques. (Deleuze & Guattari, 1991)

AURÉLIE

Autrement dit le plan d'immanence permet de passer, en création de l'infini au fini : l'émergence proviendrait de trajets composés entre actuel et virtuel. Les trajets sont des vitesses et des mouvements qui viennent du chaos et la composition est la manière dont l'artiste ouvre des brèches pour « faire passer un peu de chaos libre et venteux et cadrer dans une brusque lumière une vision qui apparaît à travers la **fente** » (Deleuze & Guattari, 1991, p. 191).

S'agit-il encore de percevoir la fente pour en laisser émerger le mouvement, et s'agit-il également de composer une structure qui n'enferme pas le jaillissement, mais qui laisse l'entier potentiel se révéler.

J'aime à ce sujet l'anecdote de Robert Lepage. Il raconte que lors d'une représentation de « La trilogie des Dragons » dans le Vieux Port de Montréal, un petit miracle s'était produit. Dans la pièce une fenêtre s'ouvrait pour laisser voir le fleuve. Or, au moment où cette fenêtre s'ouvrit, passa une jonque, avec trois drapeaux, et ces trois drapeaux étaient de la couleur des trois dragons de la pièce théâtrale. Tout le monde était persuadé que la jonque sur le fleuve faisait partie de la mise en scène, celle-ci entrant et sortant du cadre de la fenêtre à un moment idéal... Mais cette jonque n'était qu'un bateau qui passait sur le fleuve pour le concours de feu d'artifice qui se déroule à Montréal pendant l'été. Lepage parle de cet événement comme d'un petit miracle. « Notre réunion, notre talent, notre communion, nos intentions et notre poésie à percer un trou dans l'espace-temps et a été chercher un

miracle qui a fait coïncider les choses » (Plante, et al., 2008). Percer un trou dans l'espace-temps, serait-ce s'engouffrer dans les fentes, ou plutôt permettre aux fentes de laisser s'engouffrer du chaos « libre et venteux », dans la création du réel?

JULLIEN

J'en parle en terme de **fissuration** (Jullien, 1996, p. 87) La pensée chinoise permet de concevoir le monde comme un agencement d'unions et de séparations (ex : ciel/terre), la fissure se trouve être au sein de ces unions et séparations et ainsi dans la logique de la réalité. La fissure est un signe avant-coureur, un indice ou prodrome de l'occasion. Elle est portée à se déployer elle-même, par elle-même. Elle s'ouvre et se creuse : la fente devient faille qui devient crevasse. La fissure, appelle la modification, et implique le devenir, il suffit de laisser le temps agir.

AURÉLIE

Permettre l'émergence en création, ce serait entrer dans les failles?

JULLIEN

Oui, et s'il n'y a pas de fissure, il faut savoir attendre. « attendre est le corollaire de prévoir » (Jullien, 1996, p. 88). « Tant que le monde est lisse, sans prise à saisir, sans fissure à pénétrer, le stratège attend l'occasion » (Jullien, 1996, p. 88).

AURÉLIE

L'occasion ne serait-elle pas un autre terme pour parler de ce que j'avais nommé auparavant « le hasard », à travers lequel advient la création?

JULLIEN

Pour Platon, l'occasion opérait la jonction d'où provient l'efficacité : elle est le moment favorable qui est offert par le hasard. C'est grâce à l'occasion que l'action peut s'incérer dans le cours des choses. Pour Aristote « la fin de l'action est relative

à l'occasion ». L'occasion est donc considérée en Occident comme une coïncidence de l'action et du temps, l'instant soudain devient une chance. Elle est donc toujours considérée dans la perspective de l'action.

Il existe en Chine la même notion du moment opportun à ne pas manquer : pour « la mise en mouvement il y a le moment ». Mais l'occasion n'est ni considérée comme la chance qui s'offre au passage, ni comme un heureux concours de circonstance, mais comme le moment le plus adéquat pour intervenir au cours du processus engagé. « Le potentiel de la situation est comme bander l'arbalète et le moment opportun est comme déclencher le mécanisme ». (Jullien, 1996, p. 83)

L'occasion est double, on la rencontre aux deux bouts de la durée : au point de départ du processus engagé : au début et derrière « l'occasion » que l'on croit voir venir à l'improviste (à la fin), entre ce début et cette fin, il y a transformation, maturation. Au début, l'occasion est très difficilement perceptible, mais elle est décisive, le potentiel de situation est au stade embryonnaire, rien ne se voit encore, mais une orientation est engagée. À la fin de la transformation, l'occasion finale est flagrante et découle comme une conséquence.

AURÉLIE

Pourrait-on dire que le début est l'**amorce** qui, dans CHAIR est le triangle corps/poupée/image projetée?

JULLIEN

L'**amorce** est le stade où commence à s'opérer un clivage, une différenciation de façon très discrète. Le « JI » initiale, correspond à cette rencontre au début du processus. Entre l'amorce qui engage les possibles, et la fin, le déclenchement final de l'occasion, s'intercale le temps du procès, c'est sur ce temps que l'on a une prise et qu'on peut infléchir dans le sens souhaité (Jullien, 1996, pp. 85-86).

AURÉLIE

On pourrait dire que **l'amorce** est **l'occasion** qu'on ne peut pas encore voir?

JULLIEN

Il y a un écart dans la conception de **l'occasion** entre Orient et Occident, l'un la conçoit comme une rencontre, l'autre comme le résultat. La pensée Occidentale, basée sur la prédominance du rapport nécessité/hasard, considère l'occasion comme une succession nécessaire mais discontinue, une rencontre opportune. Cette conception de l'occasion fait référence à la coïncidence. Elle est supportée par les fondements judéo-chrétiens et fait également référence à la grâce, l'inspiration divine, le **hasard** dont nous parlions précédemment. La coïncidence momentanée est le croisement ponctuel entre « occurrence » et « intervention », perçue dans un temps chronique. L'occasion apparaît pour la première et la dernière fois, dans ce temps irréversible.

Mais, si on sait épouser le déroulement engagé, l'intersection accidentelle se mue ainsi en coïncidence continue avec le cours du procès; au lieu d'être l'instant fugitif et hasardeux offert à l'action, l'occasion devient contemporaine de tous les stades de la transformation. (Jullien, 1996, p. 97)

AURÉLIE

Pour CHAIR, l'idée, le flash de la triangulation de base serait donc **l'amorce** du processus. De cette amorce a découlé des **situations**, qui ont en effet été des déclencheurs, autant pour construire des tableaux que pour définir la création elle-même, son sens, son contenu...

Du moment où la triangulation corps de femme/poupée/projection était établie : certains thèmes ont surgi sans toutefois que nous les ayons choisis. Le tout premier tableau trouvé nous mettait dans la position du voyeur : voyeur de l'entre-jambe d'une jeune fille qui mange des fraises (tableau qui n'est pas resté dans la version présentée en septembre 2011). Être voyeur de l'entre-jambe d'une jeune fille portait

en soi une certaine violence. J'ai vu cette violence, et bien qu'avec des résistances personnelles, j'ai porté cette violence. J'ai ouvert ce « paquet cadeau » et du mieux que j'ai pu j'ai suivi, j'ai révélé ce qui y était « contenu » à ce moment là. D'avoir trouvée ce triangle entre le corps de femme, la poupée et son regard voyeur cela a orienté le projet de façon irréversible.

Prenons concrètement la scène du viol (« la bête ») : nous recherchions avec Indiana des manières de manipuler la poupée (et donc la caméra) sans toutefois la prendre avec les mains, car la manipulation avec les mains devenait répétitive et restrictive. Indiana m'a proposé une improvisation en prenant la poupée par la bouche. En prenant la poupée par la bouche nous avons l'image de sa poitrine en gros plan, et très vite l'image du chien à travers son corps sur scène. Longtemps le chien est resté « gentil » un chien demandant, quêteur, joueur, dédoublé d'une image à connotation pornographique puisque montrant des seins en gros plans dans un mouvement de va-et-vient. Et puis je suis entrée dans le travail, j'ai, avec ma propre matière, développé la corporéité de ladite « bête », sa matière : n'étant pas moi-même enceinte, je pouvais pousser plus avant la physicalité contenue dans la gestuelle qu'Indiana m'avait, en quelque sorte, léguée. Ainsi, le chien est devenu bête, la bête est devenue viol.

J'ai souvent résisté à cette violence, à cause bien entendu de sa lourdeur, de sa charge, de son gouffre, de son abîme.... J'ai essayé, à plusieurs reprises d'y mettre de la lumière, de manière consciente, volontaire... En vain.

Prenons pour autre exemple la scène de la bassine : l'espace très restreint que proposait la bassine a provoqué une relation très intime avec la poupée-caméra et a offert une image de mon corps macroscopique. Au point tel que cela m'évoquait l'échographie, l'intérieur même du corps. J'ai donc investigué cette relation au corps fœtal. Finalement est arrivée une image percutante : mes cuisses serrées deviennent fentes et de la fente sort mon poing... Mon poing rond et chauve comme la tête d'un nouveau-né! Je suis bien heureuse de ma trouvaille lumineuse : accoucher! Mais pour beaucoup cette scène placée à la toute fin de la pièce, est

dure, violente. Elle est pénétration, masturbation pour certains, viol de corps impubères pour d'autres... Cette scène a été transformée et métamorphosée par, non seulement tout ce que portait CHAIR, mais ce que portait chaque spectateur dans son imaginaire... Et ce que portait CHAIR était, j'y reviens continuellement, contenu dans le triangle. Il m'a été impossible d'en sortir, Il était la porte d'entrée d'un abîme dans lequel je suis entrée... Y suis-je rentrée accidentellement, malgré moi?

JULLIEN

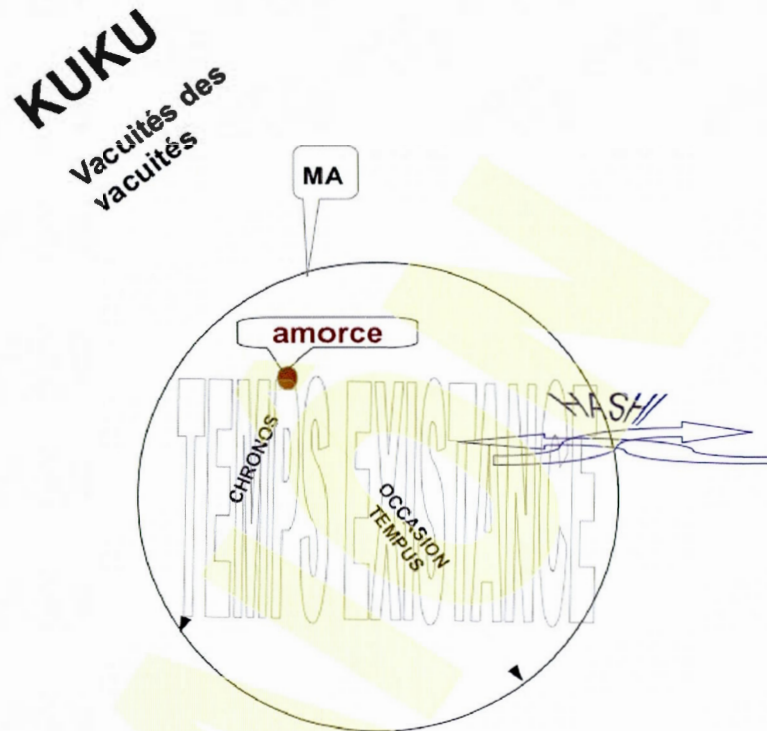
Il n'est pas question d'accident dans la philosophie Orientale, mais plutôt de conséquence inéluctable. En Occident, **l'occasion** est considérée comme événementielle, c'est une occasion de causation. Alors qu'en Chine elle est considérée comme transition, c'est le moment visible d'une transformation continue.

L'Europe a rationalisé l'occasion, et a été jusqu'à la personnifier (Kairos), et ce parce qu'elle défie la raison. L'occasion est devenue occasion de liberté, d'affranchissement du moi, plaisir du risque, du jeu, de l'aventure. Alors qu'en Chine **l'effet** se déploie discrètement de lui-même par immanence. (Jullien, 1996, pp. 79-87).

AURÉLIE

Tu disais que « l'occasion est double, on la retrouve à deux bouts de la durée » et que cette durée permet la **transformation**. Durée, maturation du **temps**... **Temps**, concept rebondissant depuis le début de ce dialogue... Creusons encore à travers ce concept du temps qui nous n'avons qu'évoqué jusqu'alors.

4.3 Le temps



ANNEXE A.4 : LE TEMPS

DELEUZE

« Le temps n'est pas à l'intérieur de nous mais serait l'intériorité dans laquelle nous sommes. » (Deleuze, 1985, p. 110)

AURÉLIE

Geisha Fontaine va dans le même sens en affirmant, à propos des danseurs : « dans le temps, ils sont, mais du temps, ils créent » (Fontaine, 2004, p. 87). C'est la création, la transformation ou la sculpture de ces espaces-temps qui est le propre de la danse, c'est par là que nous sommes capables de communiquer avec le public, je dirais même de lui faire percevoir le temps autrement. Cette façon de concevoir le temps m'apparaît très proche de la conception Orientale du temps, basée sur la prédominance de l'impermanence. Elle me semble proche également de la physique et de la théorie de la relativité d'Einstein. Je ne suis pas assez experte pour parler dans les détails et les subtilités de cette théorie, mais une chose m'apparaît toutefois claire : Einstein a prouvé qu'il n'y a ni de temps réel, ni d'espace pur, car le temps et l'espace ne font qu'un. Il existe, par ce fait même, une contraction des corps en mouvement et une dilatation de leurs espaces. Einstein, de par ses découvertes scientifiques a, en quelque sorte, construit un pont entre nos sociétés occidentales et une philosophie orientale basée sur l'impermanence et la globalité, la perméabilité des éléments qui nous constituent et auxquels on appartient. J'illustrerai mon propos par l'exemple que donne Trinh Xuan Thuan (Trinh, 2000, pp. 242-251). Celui-ci explique que si Jules partait dans un vaisseau spatial, à une vitesse proche de celle de la lumière pendant que son ami Jim restait sur la Terre pendant 20 ans, au retour de Jules, nos deux amis se rendraient compte qu'ils n'ont pas vieilli autant l'un et l'autre. Le voyage interstellaire de Jules n'aura, pour lui, duré que 12 ans, alors que pour Jim 20 ans se seront écoulés sur la Terre. Tant que Jules était dans son vaisseau, il avait l'impression de vieillir normalement, les secondes sur son horloge ne passaient ni plus rapidement, ni plus lentement que lorsqu'il était sur terre, son cœur ne battait, ni plus, ni moins vite. Ce n'est qu'en rentrant sur Terre, ce n'est que relativement à la Terre, que celui-ci s'est rendu compte qu'il n'avait pas vieilli d'autant d'années que son ami Jim. Leur « temps-existence » n'était donc plus le même relativement à l'espace-temps dans lequel ils se trouvaient.

AURÉLIE

Temps chronologique à la mesure de l'homme, temps global relié à ses extrémités infinies : cela me ramène aux concepts d'**aiôn** et de **chronos**³⁹. Deleuze peux-tu revenir sur ces deux concepts?

DELEUZE

Aiôn est le temps de « l'opération pure » (Deleuze, 1969, p. 197). C'est un temps sans présent, mais toujours dans un passé et un futur illimité.

Aiôn représente la dimension temporelle propre aux événements ou devenir purs que sont les effets de surface, comme résultats impassibles des actions des corps et qui, sans exister, « insistent » dans le temps – "extra-être". (Robert Sasso, 2003, p. 42)

C'est donc le temps des événements incorporels. « Aiôn en ligne droite et forme vide, c'est le temps des événements-effets » (Deleuze, 1969, p. 79). Il ne s'inscrit pas dans le présent mais toujours avance et recule en même temps.

L'aiôn est la surface qui recueille le sens, (...) il est le présent vide ou la sorte d'éternité où subsiste l'événement, toujours prêt à venir (futur) et toujours déjà passé (puisqu'il n'a pas de présent). (Robert Sasso, 2003, pp. 41-43)

Chronos est inséparable des corps, de leurs actions, de leurs qualités, alors qu'Aiôn, est le lieu de l'incorporel, il est « peuplé d'effets qui le hantent, sans jamais les remplir » (Deleuze, 1969, p. 197). Chronos est « le présent vivant (...) c'est le temps des corps et des états de choses, c'est le présent » (Deleuze, 1969, pp. 13-14).

AURÉLIE

Chronos serait le temps du corps sur scène alors qu'**aiôn** serait le temps du processus? Ce serait l'**aiôn** qui permettrait l'émergence?

³⁹ voir annexe A.4 : LE TEMPS

DELEUZE

Autant le présent mesure l'effectuation temporelle de l'événement, c'est-à-dire son incarnation dans la profondeur des corps glissants, son incorporation dans un état de choses, autant l'événement pour lui-même et dans son impassibilité, son impénétrabilité, n'a pas de présent mais avance et recule à la fois. (...) Dans tout événement il y a bien le moment présent de l'effectuation, celui où l'événement s'incarne dans un état de chose. (Deleuze, 1969, p. 177)

AURÉLIE

Donc l'aiôn peut également être le temps de « l'état de corps », ce travail du corps qui vibre plutôt qu'il ne prend forme. Il existe encore d'autres niveaux de sens du temps : **kairos**, se rapporte à la **coïncidence**, à l'occasion dont parlait Jullien plus tôt, au moment favorable. Le Kairos ne demeure pas, il implique une capacité à la promptitude.

JULLIEN

Les Chinois considère le temps du **processus**, il n'est ni objet de connaissance, ni objectif d'action, de mesure, ni un temps sur lequel on souhaite intervenir. Il est le déroulement avec lequel on veut être continuellement en adéquation et dont on épouse chacun des stades : il coïncide avec l'amorce du processus, se conforme avec la logique de son évolution. Ce n'est pas un temps régulier, mais régulé. Il maintient l'équilibre à travers la **transformation** (il est de ce fait stratégique) et ne cesse d'innover, il ne se répète jamais.

Le renouvellement du réel est incessant et jamais aberrant, il est rééquilibrage nécessaire constant (Jullien, 1996, pp. 89-90)..

AURÉLIE

Dès le début du processus de création de CHAIR, j'ai senti le besoin de prendre le temps de chercher. Ce besoin me venait de deux expériences antérieures directement reliées à la création. Le premier, le plus fort, celui que je porte dans ma

chair est la grossesse. En terme de création, la mère porte, se transforme incessamment et **laisse advenir** au delà de sa volonté, l'être qui, on peut le dire, la traverse.

L'autre expérience qui a fait naître pour moi la nécessité du temps dans sa fonction processuelle en création est « Mémoire des choses qui tombent »⁴⁰. L'expérience sur la durée à transformer le projet de l'intérieur. Le projet s'est affirmé en se faisant. Bien que nous avions une ligne de conduite, je n'avais pas défini par avance comment j'allais monter le matériel vidéo, ni ce que le projet allait porter. Plus nous avançons, plus les contraintes réelles (températures, états des lieux : glissant, enneigé, mouillé, etc...) transformaient le projet, et plus ce qui était finalement le plus pertinent, n'était pas ce que j'avais prévu de faire. Mais c'est ce **temps**, cette répétition dans la différence du même (puisque nous filmions les mêmes séquences chorégraphiques toutes les deux semaines pendant un an) qui a amené le projet à terme. Bien plus, finalement, que les choix et les moyens volontairement mis en œuvre.

JULLIEN

L'émergence peut donc se définir comme « le moment visible d'une transformation continue » (Jullien, 1996, p. 85).

AURÉLIE

En effet, la transformation continue et contenue dans l'espace-temps peut permettre le mouvement, les trajets. Mon expérience de créatrice et d'interprète dans CHAIR s'est également construite dans le **temps** du processus. En temps hors de moi au début puisque je travaillais avec Indiana. Un temps relatif à l'espace de la Piscine-Théâtre puisque j'ai eu l'immense privilège de ne construire la pièce que dans ce lieu, qui portait, en quelque sorte, sa charge temporelle de part sa configuration spatiale. Mon corps d'interprète portait la trace du processus, du chemin, des

⁴⁰ voir la description p 20

courants, vents, et marées qui ont construit le travail. Précédemment je citais Bergson⁴¹ :

L'intuition n'est rien d'autre que le vécu impersonnel de la durée, la manière dont cette dernière sent les bifurcations et des lignes d'évolution lorsqu'elle passe par toutes les virtualités pour n'actualiser finalement que le carrefour dont elle aura la sensation, non sans garder la mémoire de toutes ces mutations au cœur de la matière traversée. (Robert Sasso, 2003, p. 261)

La trace que porte l'interprète du processus pourrait bien être également les mutations au cœur de la matière traversée... Et ceci est d'ailleurs l'argument qui m'a fait devenir interprète : je voulais que le corps qui soit sur scène soit porteur du processus, qu'il soit riche de ces mutations internes... Ce qui n'aurait pas été le cas si j'avais travaillé 30 h en studio avec Catherine Tardif pour faire la passation du matériel.

Dans le processus de CHAIR, j'ai vraiment pu jouir d'un temps constructif qui a permis à la création de se métamorphoser de l'intérieur, de se dire de l'intérieur, un temps qui m'a permis de travailler des couches et des niveaux, de travailler la pièce non pas de façon linéaire, mais globale, n'ayant ni réelle début, ni réelle fin, pouvant se lire en diagonale, faisant des ponts à l'intérieur d'elle-même, amenant des différents niveaux de lecture. C'est le temps qui m'a permis de trouver une tridimensionnalité, plutôt qu'une linéarité à la pièce.

Il m'est difficile d'expliquer de manière intelligible la sensation d'atemporalité que j'ai vécue comme interprète dans CHAIR. Un temps qui est peut-être relatif à cet espace infini que proposait la noirceur de la Piscine-Théâtre. Ou peut-être relatif au *ma* japonais? Le *ma* est le terme qui correspond à l'indivisibilité de l'espace et du temps. Le *ma* est un des points fondamentaux de la philosophie Butô. « Le *ma* est à la fois intervalle, vide, et espacement, « entre » au sens fort. Il sépare, relie, et installe une respiration, une fluctuation et une incomplétude qui engendre cette relation du temps à l'infini propre du Japon » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 36). Pour comprendre cette

⁴¹ Citation qui se retrouve à la p 59

interdépendance de l'espace et du temps, Yvonne Ténenbaum, donne un exemple éclairant : la peau n'est pas la limite entre deux entités distinctes, la peau est « une membrane qui sépare deux parties d'un même espace occupées par des matières différentes, mais organisées par une relation intime et permanente » (Aslan, Amagatsu, & Picon-Vallin, 2002, p. 202). Encore une fois la notion de l'espace-temps au Japon, est conçue dans sa globalité, dans l'interdépendance des éléments qui le font exister, et qui font exister toute chose le constituant. Le *ma*, l'espace et le temps sont si inséparables que « l'espace est conçu comme identique aux événements qui s'y déroulent : l'espace n'est reconnu qu'en relation au flux du temps » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 40), d'où cette conception du « temps-existence », et la réciprocité de l'être et du temps : « tout ce qui est, est temps » (Buci-Glucksmann, 2001, p. 45).

Au Japon, il existe un terme qui implique le fait de franchir le *ma* : HASHI. C'est le travail du danseur de butô. En butô, le corps chercherait à se mettre en phase (par le fait même de franchir le *ma*) avec les différents « temps-existence ». Le corps entre en même temps dans un temps vide : KUKU (vacuité de vacuité), qui s'actualise dans une énergie potentielle (JIN), tout ceci dans l'oubli de l'ego propre à aux philosophies Orientales. (Buci-Glucksmann, 2001, p. 49). Ce faisant, le corps peut entrer dans le « temps-existence » d'une montagne ou saisir le temps du bambou. C'est pourquoi les danseurs de Butô, je pense par exemple à Min Tanaka ou Kazuô Onô peuvent danser des paysages. En butô, le temps est mis en acte (actualisation) et prend forme dans le corps. En franchissant le *ma*, le danseur de butô pourrait accueillir une « traversée immatérielle des temps, des âges et des sexes » (Deleuze, 1985, p. 115). Le corps butô est le corps des « entre-deux ». Et c'est de cet entre-deux qu'émergent les subtiles sensations propres au butô.

L'exemple qui m'apparaît le plus pertinent dans CHAIR, pour faire référence à ce temps traversé et traversant, est la scène de la « chaise ». Cette séquence chorégraphique est construite sur une extrême lenteur. Il ne se passe presque rien, et pourtant pour moi, c'est la scène où tout se passe. Ce temps ralenti permet d'être alerte à chaque seconde et entre-seconde, chaque micromouvement et entre-

mouvement. Sans trop savoir pourquoi, cette scène est pour moi la plus sensible et la plus émotive. Pourtant, il n'est nullement question d'émotivité. Mais quelque chose « se passe » dans cette scène, entre l'intérieur et l'extérieur du corps. Entre ce qui est donné et ce qui est reçu. J'ajouterai ce qui est donné par moi et par les spectateurs (l'impatience de certains, la symbiose d'autres), et ce qui est également reçu par moi et par les spectateurs... Je ne serais dire si *ma* a été traversé ou non, est-ce vraiment important? Par contre, ce temps des entre-mouvements, ce temps des entre-notes de musique, puisque c'étaient mes seules consignes (si ce n'est d'être investie dans l'instant et à l'écoute des sensations) me fait également penser à l'image-cristal dont nous avons déjà parlée : l'opération la plus fondamentale du temps, le temps qui se dédouble à chaque instant en deux directions hétérogènes. L'une s'élance vers l'avenir : l'actuel. L'autre tombe dans le passé et le conserve : le virtuel.

L'image-cristal est un concept qui fait le lien entre le concept du temps et de l'image... Temps et images⁴² qui sont des matériaux précieux de CHAIR. Deleuze, tu dis que :

D'un art à l'autre, la nature des images varie et est inséparable des techniques : couleurs et lignes pour la peinture, sons pour la musique, descriptions verbales pour le roman, image-mouvement pour le cinéma. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 194).

Peut-on avancer que l'image-temps est la « technique » de la création du spectacle vivant, sa matière première. Telle que tu définis l'image-temps, celle-ci présente une fracture et un entre-deux en son sein et permet la coexistence de l'actuel et du virtuel.

DELEUZE

⁴² Image est considérée en termes de vibrations mouvantes de la matière, telle que définie par Bergson dans le 1^{er} chapitre de « Matière et Mémoire ».

Les images-temps et les images-mouvement sont autant de définitions d'une couche, un niveau d'existence du réel. J'ai développé une pensée, en analysant l'art (et le cinéma en particulier) à plusieurs niveaux d'existence. Je les nomme images, mais elles sont transposables à un mode d'existence, un mode de révélation au monde (Sauvagnargues, 2005, p. 72).

Avant d'entrer plus profondément dans ces notions, il conviendrait de mieux comprendre la notion **d'image** : comme tu le disais cette notion de l'image provient du 1^{er} chapitre de « matière et mémoire » de Bergson. Cette notion d'image n'est pas « une image de l'objet » ni même « une image de la conscience », elle existe en tant que vibration et mouvement. L'image est l'ensemble de ce qui apparaît. Elle n'est pas un support, elle est rapport. Elle n'est pas une copie ou une représentation de quelque chose, elle est une chose (Deleuze, 1990, p. 62). L'image n'est pas « dans la tête, c'est au contraire le cerveau qui est une image parmi d'autres ». Pour Bergson image égale mouvement, vibration mouvante de la matière. Il n'y a que du mouvement qui se diffuse en image (Sauvagnargues, 2005, p. 73).

Mon étude sur le cinéma m'a permis d'approfondir cette notion d'image. « Ce qui est présent au cinéma (...) est une synthèse perceptive immédiate qui saisit l'image comme un mouvement. » (Deleuze, 1981).

L'image-mouvement ouvre un spectre perceptif entre réaction motrice et affection sensible. Elle se situe entre l'action et la réaction (Sauvagnargues, 2005, p. 241). De cet entre, émerge une image subjective: une image vivante qui s'insère entre l'action et la réaction. « La perception n'est pas une image d'une autre nature que le mouvement qu'elle perçoit, mais une simplification, une sélection, un cadrage » (Sauvagnargues, 2005, p. 76). L'image-mouvement résout sa perception en motricité, par la création d'un centre d'indétermination. Le cinéma « gonfle matériellement sur l'écran l'image subjective qu'un spectateur peut gonfler à son tour ». « L'univers comme un cinéma en soi » (Robert Sasso, 2003, p. 195) dont le cerveau est l'écran. L'image-perception est une variété de l'image-mouvement, elle a la capacité de se doter d'un dedans (Sauvagnargues, 2005, p. 74). Il y a un

espace dans l'image, un interstice qui permet de s'éprouver du dedans et ainsi créer un écart entre l'action et la réaction. L'image devient un éclairage soustractif sur les autres images. C'est en se produisant effectivement qu'advient l'affect qu'elle renferme. L'image devient ainsi un centre de subjectivité, le sujet se dilate entre perception soustractive et une action incurvant le monde environnant. Le cadre de cette image subjective est donc une soustraction de tout ce qui ne l'intéresse pas, et fait gonfler, entre action et réaction, un interstice dans son intérieur d'où émane une réponse perceptive, et une zone d'affect.

AURÉLIE

Peut-on considérer les projections, dans CHAIR, comme des images-mouvement ? Dans CHAIR, l'image projetée est bien une soustraction de l'image-corps scénique, elle devient de ce fait un éclairage soustractif sur le corps-matière-vivant... Elles font également gonfler une subjectivité.

Il y aurait donc dans CHAIR existence d'interstices, ou de failles qui proviennent de l'utilisation de l'image-mouvement, de ses propriétés et ses singularités, c'est-à-dire l'émergence de zones d'affects par l'écart qui se creuse entre actions et réactions perceptives....

Deleuze, suite à l'image-mouvement, tu as développé la notion **d'image-temps**...

DELEUZE

L'image-temps cesse d'être sensori-motrice (Deleuze, 1985, p. 220), elle porte jusqu'à la rupture l'intervalle qui écartelait l'image-mouvement. Elle brise donc le circuit sensori-moteur et permet l'intrusion du virtuel, une ouverture du circuit vivant de l'image dans l'expérience du temps (Deleuze, 1985, p. 242). L'image-temps dans le cinéma « rend visible l'orientation inverse du temps – présent tourné vers le futur et plongeant dans le passé –, donc de cristalliser la double dimension de la mémoire

chez Bergson⁴³ et, plus radicalement, d'engendrer de nouvelles virtualités d'images-pensées » (Robert Sasso, 2003, p. 197).

L'image-temps permet une fracture de l'image-mouvement qui fait advenir un autre mouvement : celui de la pensée directement en contact avec le temps. L'affection de la pensée remplace donc la sortie motrice. Il y a prévalence de l'affect plutôt que de l'action dans l'image. Et cela redéfinit notre rapport au monde.

AURÉLIE

Toute ton étude sur l'image-mouvement et l'image-temps tient sur le fait que la production de mouvement, au cinéma, est conditionnelle à la succession d'images instantanées et à l'équidistance de ses images assurée par la perforation de la bande. Mais, avec la vidéo, nous avons changé de paradigme, je le développerai plus tard : la vidéo fonctionne sur le mode du passage...

Toutefois, comme je l'ai déjà avancé, les concepts de l'image-mouvement peuvent être transposables à la vidéo. La vidéo continue à faire gonfler des sensations par la soustraction de son cadrage et à éveiller une tension entre la perception qu'elles imposent et la réponse motrice qui en découle.

Pourrais-je pousser l'audace jusqu'à transposer les propriétés de l'image-temps à celui du corps scénique? Le corps scénique, n'est-il pas, en d'autres mesures, une succession d'images instantanées, dans une échelle beaucoup plus petite que celle du cinéma? Et l'équidistance des perforations de la bande, n'est-il pas, dans une autre mesure, le chronos, ce temps régulier?

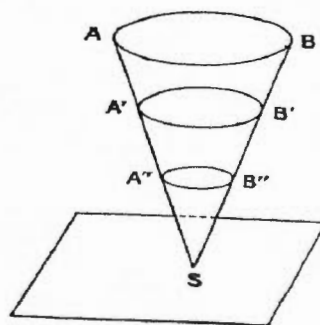
J'ai précédemment avancé que le corps pouvait permettre l'intrusion du virtuel par le travail de l'état de corps. Le CsO permet aussi cette ouverture du circuit vivant de l'image dans l'expérience du temps, comme tu le disais de l'image-temps.

⁴³ voir annexe A.6 : L'IMAGE-SOUVENIR

Je pose donc comme hypothèse que les concepts de l'image-mouvement sont transposables à la vidéo, ceux de l'image-temps au corps et ceux de l'image-cristal à la scène. Or, si le corps est à la fois sur scène et en vidéo, l'image-cristal et l'image-mouvement sont aussi applicables au corps : le corps est alors, à lui seul, un cristal. Le dispositif de dédoublement par la projection en direct a permis la création d'un système par imbrications simultanées. Imbrications qui permettent la coexistence de toutes ces images, imbrications qui permettent la coexistence du virtuel et de l'actuel. Imbrications qui créent d'incessants mouvements comme un brouillard de virtualité. Ainsi, il pourrait y avoir une mise en abîme de virtualité, cela favoriserait l'élaboration d'une équation qui se résoudrait ailleurs que sur la scène dans la création d'une image qui se révèle dans la pensée du spectateur. Cette image pourrait-elle s'apparenter à l'**image-souvenir**⁴⁴ qui actualise les images virtuelles de la mémoire?

4.4 l'image-souvenir

21. D'où le second grand schéma de Bergson, le célèbre cône de *MM*, p. 302 (181) :



Sans doute le point S est-il l'actuel présent; mais ce n'est pas un point à strictement parler, puisqu'il comprend déjà le passé de ce présent, l'image virtuelle qui double l'image actuelle. Quant aux sections du cône, AB, A' B'..., ce ne sont pas des circuits psychologiques auxquels correspondraient des images-souvenirs, ce sont des circuits purement virtuels, dont chacun contient tout notre passé tel qu'il se conserve en soi (les souvenirs purs). Bergson ne laisse aucune équivoque à cet égard. Les circuits psychologiques d'images-souvenir, ou d'images-rêve, se constituent seulement quand nous « sautons » de S à l'une de ces sections, pour en actualiser telle ou telle virtualité qui doit dès lors descendre dans un nouveau présent S'.

108

⁴⁴ Voir annexe A.6 L'IMAGE-SOUVENIR

DELEUZE

L'image-souvenir actualise le « souvenir pur, toujours virtuel » (Deleuze, 1985, p. 161) dans un rapport au présent. « Actualisant le virtuel et virtualisant l'actuel, le paradoxe optique de l'image-temps s'étend alors à l'échelle d'une « mémoire-monde » non psychologique » (Deleuze, 1985, p. 155). Il y a actualisation d'un souvenir dans l'actualisation de l'instant.

Ce qui remplit le cerveau c'est des images-souvenir, ou c'est des souvenirs qui, en fonction de la situation présente, viennent s'actualiser en images. C'est ça qui justifie le petit tiret de Bergson. Ce sont donc des images-souvenir qui vont guider la meilleure action à choisir en fonction de l'excitation reçue. (Deleuze, 1983)

Je pourrais dire que l'image-souvenir c'est la reproduction d'un ancien présent dans un actuel présent, ou, pour mieux jouer sur les mots, c'est la représentation de l'ancien présent dans l'actuel présent. Et oui, on vit là-dessus. Comment l'ancien présent peut-il être représenté dans l'actuel. Là on va imaginer plein de choses. (Deleuze, 1983)

AURÉLIE

Il peut donc y avoir une coexistence d'un ancien présent dans un actuel présent. Cela s'appellerait mémoire, ressouvenir, actualisation, potentiel d'actualisation selon le contexte. Si je continue à suivre mon hypothèse, CHAIR est construit par coexistence de l'ancien présent et de l'actuel présent (image du corps sur scène et image du corps à l'écran). La construction de CHAIR peut donc être une mise en abîme de l'image-souvenir et favoriser l'émergence de l'image-souvenir dans la pensée du spectateur. Si l'œuvre s'accomplit par l'émergence d'une image dans la pensée du spectateur, cela fait également référence à « L'œuvre ouverte » d'Umberto Eco : l'œuvre n'est pas organisée de façon immuable, elle s'accomplit lors de sa réception ou de sa médiation. Bien qu'elle ne permette pas une meilleure saisie du réel (qui est le rôle de la logique), elle produit des compléments du monde. Bien qu'ouverte, l'œuvre est une forme autonome, tout comme le pense Deleuze. L'œuvre d'art est depuis toujours ouverte puisque celle-ci s'actualise dans le regard du spectateur, un regard chargé de tout un contexte historique personnel, mais aussi

politique, social, économique, de la personne. « Chaque consommateur exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre » (Eco, 1965, p. 17). L'œuvre d'art est depuis toujours ouverte, mais son ouverture était orientée. L'ouverture est devenue un principe de création, du fait de l'évolution de la philosophie et de la science. En effet d'après Éco, la manière dont se structure l'œuvre d'art révèle la manière dont la science et la culture contemporaines voient la réalité. Aussi bien en physique qu'en philosophie, il existe un abandon des cadres et ordres établis. En physique, on abandonne la causalité pour considérer les dynamiques des structures. Le temps et l'espace que nous croyions être des données stables sont finalement changeants (théorie de la relativité). En philosophie, on abandonne l'ordre statique pour l'indéterminisme. L'œuvre en mouvement est une illustration de certaines situations einsteiniennes : « Le refus d'une expérience privilégiée n'implique pas le chaos des relations, mais la règle qui permet l'organisation » (Eco, 1965, p. 34).

L'image vidéographique serait-elle une autre forme d'ouverture? Une ouverture qui n'irait pas seulement dans le sens de la relation de l'œuvre au spectateur, mais dans le sens de l'œuvre comme trajet vers un ailleurs, un « entre-deux » du temps infinitésimal, qui est la base de la mémoire (voir annexe 1 : le cône de Bergson).

Concrètement, avec CHAIR, j'ai créé des espaces interstitiels qui permettent l'insistance du virtuel dans l'actuel... Interstices creusés par l'ambiguïté de deux images différentes du pourtant « même », et qui invite la fente à devenir crevasse, et la crevasse à devenir gouffre... En effet, l'image projetée est une image tout à fait différente de ce que l'on voyait sur scène. Je reviens à l'exemple de « la bassine » : je suis recroquevillée, de dos, dans l'espace restreint de la bassine. L'image projetée est l'image des plis de peau en gros plan d'où entre et sort une masse de chair (le dessus du poignet). Nous avons donc ici une faille (pour ne pas dire une fente...) entre l'image-corps-scénique, et l'image-corps vidéographique. La coalescence de ces deux images contradictoires du même a fait émerger une image tierce qui appartient au spectateur qui actualise une image souvenir.

J'ai, en quelque sorte « saisi deux réalités hétérogènes et appariées (...) en les conjuguant virtuellement dans un espace imaginaire » (Robert Sasso, 2003, p. 343).

Je l'ai déjà dit : le medium vidéo a ses propres caractéristiques : il est trajet, il est décomposition et recomposition d'informations. Ce changement de paradigme est fondamental pour l'analyse du projet CHAIR, car je n'ai pas utilisé d'images cinématographiques mais bien la transmission d'images vidéographiques projetées en direct. Sans toutefois avoir utilisé d'images analogiques (images d'une caméra retransmise directement), j'ai fonctionné avec une image électronique (qui passe par un ordinateur) de manière tout à fait comparable à l'analogie car je n'ai effectué aucun traitement informatique à l'image. Je ferai appel à deux auteurs, Dubois et Bellour pour approfondir les notions qui sont propres à celle de la vidéo⁴⁵. Dubois, qu'est ce qu'une **image électronique**?

DUBOIS

C'est plusieurs choses, mais jamais vraiment une image. C'est toujours seulement un processus. L'image électronique, ce peut-être ce fameux « signal » vidéo, qui est la base technologique du dispositif, nécessaire pour la transmission et la démultiplication (par onde de câble) de l'information, mais qui n'est qu'une « simple » impulsion électronique (composée, il est vrai, de trois entités : les signaux de chrominance, de luminance, et de synchronisation). (Dubois, 2011, p. 72)

Le signal n'est donc pas visible comme image, mais ce qui apparaît sur un écran cathodique, « c'est-à-dire le résultat du balayage entrelacé à haute vitesse, sur un écran » (Dubois, 2011, p. 72)

AURÉLIE

Il est donc plus question « d'apparence d'image » que d'image comme telle?

⁴⁵ Voir annexe A.7 : L'ENTRE-IMAGE

DUBOIS

Oui, c'est une fiction de notre perception.

Là où le cinéma disposait encore, à sa base, de l'élémentaire photogramme (l'unité de base du cinéma, c'est encore une image), la vidéo elle n'a rien à offrir comme unité minimale visible que le *point* de balayage de la trame, c'est-à-dire quelque chose qui ne peut-être une image, et même qui n'existe pas en soi à titre d'objet. L'image vidéo en ce sens n'existe que temporellement, elle est pure synthèse de temps dans notre mécanisme perceptif. » (Dubois, 2011, p. 72)

Name-june Paik disait alors à ce sujet :

La vidéo n'est que du temps, seulement du temps. L'image vidéo est la résultante de signaux électroniques, de transposition de code, elle est donc une opération pure « sans autre réalité objectale qui en ferait une matière dans l'espace visible. (Dubois, 2011, p. 72)

L'image vidéo n'a ni corps, ni consistance, elle est juste bonne à être transmise.

AURÉLIE

La vidéo serait donc une information transmise. Le médium vidéographique invite alors, de par sa nature même, à l'entre-deux puisqu'il est le trajet entre ce qu'il capte et l'écran...

DUBOIS

Une étude du mot **vidéo** confirme cette errance du médium... Il n'est ni vraiment un nom, ni vraiment un adjectif, il est un nom-adjectif (vidéo cassette, projecteur vidéo...), il n'est ni féminin, ni masculin, il n'a pas de langue (en anglais, allemand, français, on a le même mot : video), c'est un « mot qui n'a pas d'imaginaire. (Dubois, 2011, p. 78)

Video vient du latin videre, « je vois ».

Verbe générique de tous les arts visuels, qui englobe toute l'action constitutive de voir : *video*, c'est l'acte même du regard », l'expression d'une action. « De plus, *video*, ce n'est pas seulement, d'une façon générale, « un verbe », fût-il

en latin. C'est aussi un verbe conjugué, c'est la première personne de l'indicatif présent du verbe voir. En d'autres termes, *video*, c'est l'acte de regard en train de se faire, s'accomplissant *hic et nunc* sous l'action d'un sujet au travail. Cela implique à la fois une action en cours (un procès), un agent à l'œuvre (un sujet), et une adéquation temporelle au présent historique. *Je vois*, c'est en direct (...). Au commencement était le verbe. À L'arrivée, tout juste un adjectif errant. Et entre les deux, même pas un nom. La vidéo est bien le lieu de tous les flottements. (Dubois, 2011, p. 78)

BELLOUR

Et en même temps « la grande force de la vidéo a été, est, et sera d'avoir opéré des **passages**. La vidéo est avant tout une passeuse. » (Bellour, 2002, p. 12).

DUBOIS p79-80

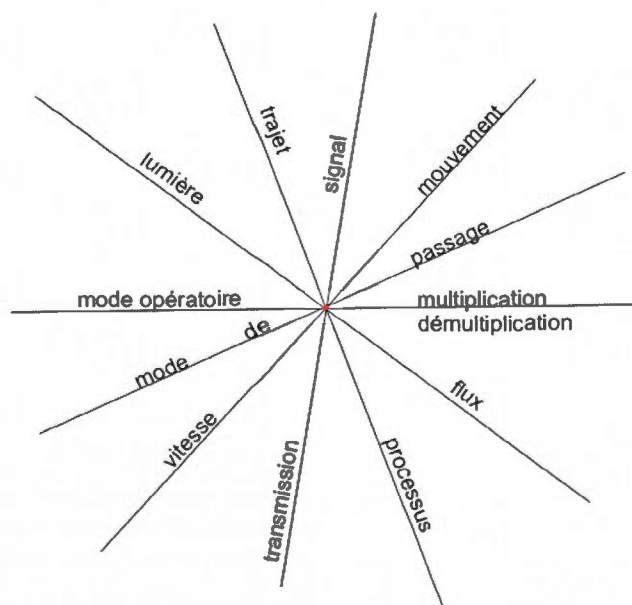
En effet, il est intéressant de comprendre « La vidéo *comme processus*, comme pur dispositif. La vidéo non du point de vue de son résultat visuel mais en tant que système de circulation d'une information quelconque. Le *dispositif vidéo* comme « moyen de communication » (indépendant du contenu des messages qu'il peut véhiculer). » (Dubois, 2011, pp. 79-80). On pourrait comparer la vidéo avec le téléphone ou le télégraphe, mais on peut également comparer la vidéo à la peinture... « La vidéo entend être à la fois une image qui existe pour elle-même et un dispositif de circulation d'un simple « signal ». (...) À la fois peinture et télévision. *Tout en étant jamais ni l'un ni l'autre*. Telle est sa nature paradoxale, fondamentalement hésitante, double face. Il faut s'y faire. Il convient même, je crois, de considérer cette ambivalence de principe, non comme une faiblesse, un handicap, mais comme la force même de la vidéo. » (Dubois, 2011, pp. 79-80).

Il faut cesser de voir la vidéo comme une image pour mieux « la concevoir, la recevoir, ou la percevoir ». La considérer comme une forme qui pense : « qui pense moins le monde que les images du monde, et les dispositifs qui les accompagnent. » (Dubois, 2011, p. 99).

AURÉLIE

Cette notion de passage est cohérente avec les notions de procès, et de circulations de Jullien. Elle répond aux rhizomes de Deleuze dans ce sens où la vidéo devient une matière qui transporte, qui fait lien. La vidéo est à concevoir comme une matière qui permet le passage? Elle est, par définition, une constante recomposition et décomposition de la matière lumière et de ses agencements. Elle est trajet. En ce qui concerne CHAIR, elle est un trajet dans un circuit fermé, étant donné que la projection est « en direct », elle est instantanée. Cette instantanéité de l'image du corps projetée et de l'image du corps vivant, je l'ai déjà avancé permet la création d'une image tierce. Cette image tierce pourrait-elle s'apparenter à « l'entre-image » dont parle Bellour?

4.5 L'entre-image



ANNEXE A.7 : L'ENTRE-IMAGE

• : entre-image

BELLOUR

L'entre-image est un lieu, physique et mental, de tous les passages. C'est un espace (virtuel) fait de multiples.

À la fois très visible et secrètement immergé dans les œuvres, remodelant notre corps intérieur pour lui inscrire de nouvelles positions, il opère entre les images, au sens général et toujours singulier du terme. Flottant entre deux photogrammes comme entre deux écrans, entre deux épaisseurs de matière comme entre deux vitesses, il est peu assignable : il est la variation et la disparition même. (Bellour, 2002, p. 12)

Cette notion d'entre-image existe dans un espace qui permet de décider quelles sont les vraies images, et ainsi saisir une réalité du monde : « une réalité d'image comme monde possible » (Bellour, 2002, p. 12).

AURÉLIE

Cette image *entre* existe dans une virtualité, un lieu mental, elle est recomposée et décomposée à chaque instant, et d'autant de manière qu'il y a de paires d'yeux pour la voir... Dans CHAIR, en effet, cette image se situe entre la différence du même. Le possible et le réel se côtoient, se conjuguent, voir s'additionnent et se résolvent dans un monde personnel, propre à chaque spectateur.

Dans le travail de Lepage la vidéo est également considérée comme un flux de lumière avant d'être une image. La projection est utilisée comme source lumineuse, apparentée à un écran.

La projection simultanée dissocie le vu du perçu. L'image simultanée de l'acteur dote le spectateur de plusieurs regards, la scène devient kaléidoscope. L'image simultanée de l'acteur peut être utilisée comme un miroir qui peut repositionner l'acteur, le piéger ou le mettre sous surveillance. Ses procédés dépassent l'effet loupe, il y a une autonomie du reflet qui amène une véritable ubiquité du regard, et donne à voir ce qu'on ne voit pas, montre l'invisible, ou plutôt une part de visible en attente (Fouquet, 2005, p. 170). Robert Lepage convoque l'entre-image ou l'image

qu'on ne peut pas voir l'image, l'image peu visible ou par encore visible, qui est pourtant aussi réelle qu'invisible.

Moi aussi, sans en être consciente, j'ai utilisé l'instantanéité de la vidéo selon la singularité de ce médium. C'est-à-dire ce qu'elle permet comme passage, passage d'images invisibles...

BELLOUR

L'image électronique est cette image où tout peut (et qui plus est, simultanément, en direct) se composer et se décomposer de façon telle que l'illusion de réalité se trouve être non plus seulement transgressée (ou niée, ignorée, débordée, etc...), comme dans le cinéma expérimental, mais surtout relativisée, appelée à vaciller sans fin sur elle-même. (Bellour, 2002, p. 12)

AURÉLIE

Pour CHAIR, j'ai fait vaciller une image entre son objet source (corps réel) et son trajet (image projetée). L'entre est finalement partout dans CHAIR. CHAIR est née des entres, et c'est peut-être pourquoi le sujet de ce mémoire en a été **l'émergence**. Car l'entre-deux permet l'émergence. Ce qui est singulier, c'est que le sujet de la pièce en a été « les antres » que porte le corps des femmes... L'outil vidéographique m'a permis de passer de la représentation du corps à la dé-représentation, de le travailler différemment (par interpénétrations de lui même par lui-même) pour le saisir autrement.

BELLOUR

Antonioni a écrit à ce sujet :

la vidéo donne un *impact* différent de la matière, la possibilité d'être plus violent que la matière même que l'on traite » car « elle implique un nouveau rapport entre l'auteur et la réalité, entre l'auteur et les images. (Bellour, 2002, p. 190)

AURÉLIE

Finalement les propriétés singulières de l'image vidéo dans son utilisation en circuit-fermé, permettent la reproduction instantanée du même et donc un affranchissement de l'actuel.

La vidéo utilisée en circuit-fermé permet la juxtaposition du visible et de l'invisible (du champ/contre-champ) ce qui a pour effet une création de « poly-miroir » qui fractionne l'espace (Fouquet, 2005, p. 176).

La vidéo fractionne l'espace comme le cinéma fractionne le temps... La vidéo fractionne l'espace comme la scène fractionne le temps...

Dans CHAIR, la projection simultanée a permis un affranchissement du corps scénique. Le corps n'était pas un tout-seul, il était en quelque sorte mis en perspective par le dispositif même. La vidéo a permis au corps d'exister autrement : en répondant aux résonances de son propre reflet et en construisant un espace particulier entre les deux images auxquelles il donnait naissance.

BELLOUR

Le médium vidéo permet de s'affranchir du trop réel de l'image pour pouvoir inventer des liens d'un autre ordre entre l'actuel et le virtuel, le matériel et l'immatériel. « Il permet de passer la frontière des corps pour le réanimer de l'intérieur » (Bellour, 2002, p. 196).

DUBOIS

Le circuit vidéo permet également la *mimésis* du temps réel et cela lui donne la possibilité de :

« S'abymer » en lui-même comme on plonge dans le néant (...). Dans ces circuits fermés où le temps est continu, la durée sans fin (sauf panne de machines), l'image adhère temporellement au réel, jusqu'à le rejoindre

intégralement dans sa quasi-éternité virtuelle, c'est-à-dire dans sa vacuité même, dans le vide qu'il incarne souverainement. (Dubois, 2011, p. 66)

AURÉLIE

En effet, ce temps continu de la projection s'est avéré très créatif. Que nous fussions en travail, en discussion ou en pause, l'image continuait à projeter en direct ce qu'elle captait. Certaines images (qui provenaient donc de cette vacuité) ont été trouvées sans que nous ayons à les chercher...

BELLOUR

Il y a dans l'image vidéo une notion de temps et de passage qui lui est intrinsèque et qui la définit.

La vidéo étend en effet directement l'analogie du mouvement au temps : temps réel, instantané, qui double et déborde le temps différé du film, et dont la vidéo de surveillance offre l'image atroce et pure. (Bellour, 1999, p. 20).

[Ainsi] les corps, les objets du monde sont virtuellement défigurables, et donc refigurables au gré d'une puissance qui transforme, en temps réel ou à peine différé. (Bellour, 1999, p. 20)

AURÉLIE

Cela ferait-il émerger une perception différente que l'on a du corps virtuellement défiguré?

BELLOUR

L'installation vidéo (...) engage plus directement son sujet dans une expérience individuée du corps et dans une contrainte de la pensée. Un plus ou moins d'hypnose. Une hypnose surtout autrement modulée. » (Bellour, 1999, p. 290). On peut alors éprouver une certaine difficulté à en parler car le corps est alors considéré dans un dispositif. On ne voit plus uniquement une image de corps mais cela nous permet de faire « l'épreuve, chaque fois, d'un agencement singulier d'espaces-images auquel, en lui et hors de lui, des corps inconnus auront à répondre (Bellour, 1999, p. 290)

AURÉLIE

Par le dédoublement du même corps, la création d'un entre-corps, d'un entre-image, n'aurais-je pas favorisé l'émergence des images qui n'ont pas de place d'existence : les images taboues. N'a-t-elle pas, par sa nature même, permis de révéler des images « en moins ». Dans ce sens, la création de ces *entres* a fait émerger des images des « antres » qu'on ne veut pas voir, des images soustraites à la réalité, au quotidien. Un tabou reste un tabou, malgré notre ère de la communication et de la diffusion d'informations, le tabou peut être considéré comme des images soustractives de la réalité. Ces images inexistantes et pourtant vivantes. Vivantes dans les mémoires?

BELLOUR

En effet, « Peut-être du fait de sa qualité de direct et d'image-témoin, l'image vidéo arrive-t-elle, en effet, à aller chercher ses images en moins... » (Bellour, 1999, p. 291).

AURÉLIE

Cela me fait penser à l'**image-souvenir** dont parlait Deleuze précédemment, et à la double dimension de la mémoire chez Bergson...

BELLOUR

Je parle d'image-souvenir en terme de :

image composite, qui se déploie selon de multiples niveaux, au gré de chaînes associatives qui tendent aussi bien à constituer ces niveaux, comme autant de strates autonomes, de lieux identifiables, qu'à passer de l'un à l'autre par un mouvement imprévisible et sans fin. (Bellour, 2002, p. 309)

AURÉLIE

Nous en revenons donc aux strates, multiples niveaux de vitesses et de lenteurs, aux heccétés, aux passages... Les singularités de la vidéo utilisée en circuit-fermé favorise vraiment le passage, l'entre-deux et l'émergence. CHAIR est une installation en circuit fermé qui permet une transgression de la vision et un dépouillement du visible. Installation construite sur le dédoublement du même ouvert par le passage d'informations d'un corps X dans le double sens de la virtualisation et l'actualisation. Cette nature d'installation amène une faille permettant la **transformation** du réel.

C'est la thèse dite de la « double Hélice » de Bellour, que Dubois résume en ces mots :

plus la puissance d'analogie d'un système d'image s'étend, plus se manifestent des tendances ou des effets (les dira-t-on secondaires?) de désanalogisation (de défiguration) de la représentation. (Dubois, 2011, p. 67)

DUBOIS

Comme si plus un système était capable de mimer le réel au plus fidèle de ses apparences, plus on voyait aussi se multiplier des petites formes minant cette puissance de mimétisme, visant à déconstruire, comme une revanche de l'image sur l'instrumentalisme de la machine, comme si l'on avait à faire à une pulsion de subversion de la figure, proportionnelle à la force de domination du système. (Dubois, 2011, p. 67)

BELLOUR

L'analogie est définie par la référence à la vision et la reproduction du mouvement. Ces deux modes de passage sont « noués dans l'image de la double hélice et constituent les bords ou les points d'ancrage, actuels-virtuels, à partir desquels on peut concevoir ce qui se passe aujourd'hui entre les images. » (Bellour, 1999, p. 19).

DUBOIS

Il existe une sorte d'incertitude du visible : « Nous sommes sans cesse confrontés à des ambiguïtés (statuaires, pragmatiques, ou formelles) de ce qui s'offre à notre regard – ambiguïté générées par ce qu'on appelle, depuis Deleuze, la **déterritorialisation** des images. » (Dubois, 2011, p. 265).

AURÉLIE

Il y a dans la déterritorialisation un mouvement qui permet un décalage et dans le décalage un espace qui permet l'émergence. Le passage que permet la vidéo favorise la déterritorialisation et la reterritorialisation, elle permet le **devenir**. Ce devenir, pour reprendre l'exemple de *la guêpe et de l'orchidée*, existe entre ladite guêpe et ladite l'orchidée, mais n'est ni la guêpe ni l'orchidée. Ce devenir est « entre », est un mouvement vers l'un et vers l'autre, un double mouvement.

De pousser la notion de vidéo me questionne également sur le médium lui-même que j'ai toujours eu tendance à dévaloriser, malgré le fait d'une certaine aisance naturelle à l'utiliser... Comme si pour moi la vidéo était plus pauvre que la scène, moins proche de l'humanité (qui me définit comme créatrice)... Mais utiliser sur scène, la vidéo peut être une fente, une brèche qui permet la transgression du corps scénique pour mieux le faire vibrer, le faire advenir ou devenir... Elle permet un affranchissement du perçu, pour aller vers un corps moins tangible, et pourtant autrement réel. Elle permet la création d'une pensée en mouvement, révélatrice d'une image-souvenir virtuelle.

D'ailleurs, la scène joue également un rôle de révélateur d'une image latente mémorisée. Elle nous ferait voir un certain mode d'appréhension du monde, elle permettrait donc un dialogue entre mémoire et imaginaire, et ceci avec ou sans technologie (Hébert & Perelli-Contos, 2001, p. 174). C'est ce qu'elle porte de plus singulier : la scène actualise, elle est cristal. La technologie ne fait que renforcer ce

mouvement de la pensée entre mémoire et imaginaire (lieu d'expression visuelle de la pensée).

Le langage de Robert Lepage est principalement basé sur ces combinaisons qui évoquent un fort pouvoir métaphorique. Le fait de passer d'une image à une autre, opère un transport, crée un décalage pour l'œil et pour la pensée. Le travail de combinaison se construit donc d'un élément à un autre, mais aussi d'une boîte à image à une autre : celle de la scène et celle de la pensée. L'œil se projette dans l'espace, l'image se projette dans la pensée, et la pensée sur la scène. Autant de parcours qui visent à créer une pensée en mouvement, un rapport dynamique entre image et spectateur (Hébert & Perelli-Contos, 2001, p. 182). Le théâtre d'image déforme le réel, par le parcours non linéaire de ses constructions, il introduit des décalages qui stimulent la pensée créatrice du spectateur. Les combinaisons, transformations créent des tensions cognitives. Des entre-deux qui se résolvent, se construisent, se complémentent dans la pensée du spectateur.

La métaphore (ce que j'appelle dans mon travail la suggestion et l'ambiguïté) permet la circulation de la pensée, la représentation alternative qui échappe à l'enfermement. C'est un processus dynamique qui crée une pensée en mouvement, une pensée qui se distancie du présent immédiat.

La scène joue donc un rôle de révélateur d'une image latente, Deleuze nomme cela actualisation. Elle est caractérisée par un dialogue entre mémoire et imagination. Finalement, ce sont les présences (l'actualisation) et les combinaisons qui créent l'émergence. Le théâtre de Lepage opère un processus d'hybridation dans lequel s'approfondit un « entre-deux » caractéristique de l'espace théâtral. C'est à travers cet entre-deux, cet espace créé par association et juxtaposition que le spectateur peut re-crée selon son imaginaire, une lecture du spectacle. La scène devient alors un espace de pensées multidimensionnelles, pas association de notions, d'idées, d'éléments et bien sûr de mouvements. Le spectateur devient alors créateur, par construction de réseau et de renvois internes, il étend « ses rhizomes des sens » (Hébert & Perelli-Contos, 2001, p. 185). On ne peut s'empêcher de penser à la

philosophie deleuzienne, une philosophie non linéaire, celle des réseaux : une pensée en mouvement, sens cesse en construction, une pensée en circulation.

Deleuze, peux-tu approfondir cette notion de pensée en mouvement.

DELEUZE

Une pensée en mouvement est une pensée libérée de **l'assujettissement** du schème sensori-moteur (Sauvagnargues, 2005, p. 248)...

Nos schèmes sensori-moteurs sont les seuls responsables de ce que nous percevons par cliché. Le cliché est une image perceptive qui déclenche une réponse motrice. Elle s'adresse à nos muscles avant même qu'on ait pu sentir. Le cliché est une image sensori-motrice qui fait appel à nos schèmes affectifs et nous fait fonctionner sous le mode de l'assujettissement (Deleuze, 1985, p. 32).

AURÉLIE

Il n'y a pas de mouvement possible, mais juste une réponse possible face à une stimulation? Les images publicitaires, les images pornographiques sont donc, entre autre, des **images clichés**?

DELEUZE

En effet, et pour casser le schème sensorimotrice, pour se libérer de l'assujettissement, il faut chercher les caractères intensifs de la réalité. La puissance inchaotique de l'image nous fait éprouver l'affect de la force. Alors que le cliché est une image qui moule un comportement. Il faut considérer que toute image se dégrade en cliché : par la perte d'intensité et l'entropie de l'usage. L'image lutte contre le cliché et en même temps rêve de l'efficacité du cliché... Si le cliché est un réflexe, un conditionnement, une trace sensorimotrice, le confort d'une réaction convenue : l'image est ou contient la violence d'une sensation réelle. Entre ces deux

modes, il y a une tension entre lesquels s'élabore la création. Une polarité entre individuation et devenir intensif. L'image cherche à éveiller une nouvelle force :

C'est-à-dire que l'artiste se bat moins contre le chaos (qu'il appelle de tous ces vœux d'une certaine manière) que contre "les clichés" de l'opinion ». L'art lutte donc avec le chaos pour faire « surgir une vision qui l'illumine un instant, une sensation. (Deleuze & Guattari, 1991, p. 192)

AURÉLIE

Dans CHAIR je me suis servie des images clichés : talons hauts, robe, danses lascives. Images clichées qui collent aux femmes comme de la « glue ». Je les ai utilisées pour essayer de les déconstruire : la « belle » danseuse-nue se déconstruit pour se flétrir comme une fleur fanée ouvrant ainsi au corps-femme-objet la possibilité d'être un corps-femme-imparfait, portant en lui sa vieillesse. J'ai essayé de déconstruire encore cette image: c'est la poupée qui devient la danseuse-nue, qui se frotte, s'auto flagelle sur fond musical d'orgie pornographique. Lorsque la femme court avec son unique talon, court dans un clair-obscur, ce n'est finalement pas le visuel du corps qui importe mais la sonorité de la course, l'effacement du corps dans l'obscurité, la femme devient d'ailleurs cheval...

Aurais-je utilisé l'image vidéo comme outil me permettant de déterritorialiser l'image-clichée et par ce fait essayer d'en faire ressortir une « sensation intensive »? Aurais-je essayé de déchirer ces images afin de laisser émerger autre chose que le sensationnalisme du cliché? L'ai-je fait suffisamment ?

Il est de toute façon très évident que pour moi l'art est le premier et le dernier outil pour faire face aux images-clichées et aux assujettissements. Il est de ce fait un positionnement politique. Utiliser une image-clichée pour être assuré de sa « réponse » en art pourrait s'apparenter au produit de consommation dans une logique de marketing et perd, pour moi toute profondeur... Les images, qu'elles soient vidéo, peinture, image du corps s'actualisant... Les images ont un pouvoir et chaque image (que Bergson définit comme étant une vibration mouvante de la matière) a ses propres propriétés : celui d'ouvrir, de révéler ou celui d'enfermer...

Pour en revenir à CHAIR, oui peut-être ai-je essayé de soulever des images-soustractives des images-clichées, j'ai peut-être essayé d'utiliser le pouvoir de l'image-clichée pour l'utiliser contre lui...

Jullien, tu parles de l'image-clichée en terme d'effet. Cette notion a été plusieurs fois présente dans la discussion⁴⁶ sans que nous ne nous y attardions.

JULLIEN

Il faut tout d'abord définir ou redéfinir **l'effet**. En Occident l'effet est très souvent associé à production. On a souvent confondu l'effet avec la mesure de ce que l'on en voit, la prise de conscience qui fait qu'on en parle. Mais l'effet spectaculaire est en fait de peu d'effet. J'en décris trois aspects principaux : l'effet ne doit pas être forcé, il doit advenir pour être dans sa pleine puissance, on ne doit pas se l'approprier, il ne doit pas être saturé. En Chine, la notion de polarité dont nous avons parlé plus haut, amène une transformation telle que le trop plein se vide et le vide se remplit. Donc l'excès d'effet tue l'effet.

« Un effet est effectif que s'il est en train d'advenir, qu'il a encore à devenir, donc qu'il n'est pas réalisé » (Jullien, 1996, pp. 127-132). S'il est donné d'emblée, l'effet ne se ressent pas.

C'est parce qu'il y a place pour une transformation et qu'on peut passer d'un stade à l'autre et progresser, par déplacement d'un manque, l'effet se conquérant sur du non-effet, que peut s'exercer l'effet. (Jullien, 1996, pp. 127-132)

Ce qui n'est pas rempli reste tendu vers sa plénitude et peut « se renouveler ». Créer un manque de résultat pour que ça ne cesse de résulter. « Réduit est le son mais grande est la sonorité » (Jullien, 1996, pp. 127-132)

La véritable efficacité apparaît toujours en creux, c'est le vide qui permet le plein effet.

⁴⁶ Voir p 75 et 91

AURÉLIE

Je pousserais cette notion de vide, Dubois en parlait tout à l'heure, je le cite de nouveau :

Dans ces circuits fermés [vidéo] où le temps est continu, la durée sans fin (sauf panne de machines), l'image adhère temporellement au réel, jusqu'à le rejoindre intégralement dans sa quasi-éternité virtuelle, c'est-à-dire dans sa vacuité même, dans le vide qu'il incarne souverainement. (Dubois, 2011, p. 66)

Comme si ce vide créait une perspective. Plutôt que d'aiguiser nos sens, il les ravivait, dans une dimension autre que physique...

Le tableau de « la chaise » en est pour moi un exemple : Il ne se passe presque rien. J'étire le temps, je concentre la présence du corps dans ce temps étiré, ce temps éternel, qui ne passe pas, qui est. Ce n'est plus le mouvement qui est alors important ou même perçu, nos sens sont ouverts à recevoir la temporalité du corps autrement, dans ce qui est « en train » de se faire, d'être...

JULLIEN

Il y a deux notions de **vide** : le vide d'existence (la métaphysique du non-être dans le bouddhisme, et le vide fonctionnel (notion de XU dans le Laozi), le fond latent des choses... Fond de tableau, fond du silence... C'est du silence que le son est produit. La métaphore du vase est intéressante : c'est là où il n'y a rien qu'est la fonction du vase... C'est parce que le plein est creusé, parce qu'il est évidé, qu'il peut remplir une fonction, d'où vient sa capacité d'effet (Jullien, 1996, p. 133).

AURÉLIE

L'effet est contenu dans le potentiel, n'est-ce pas? Il ne faut donc pas le chercher, mais plutôt le révéler?

JULLIEN

Oui, « il ne faut pas « appeler » l'effet mais le laisser advenir : non pas « chercher » soi-même l'effet, mais se mettre en position de le recueillir. L'effet est ce qu'on récolte ». Cela demande une humilité stratégique, qui n'est ni morale, ni psychologique. L'effet se réalise *effectivement*, ce n'est pas le but qui conduit l'action, mais il faut savoir *impliquer* l'effet, c'est à dire s'engager dans la situation pour que l'effet advienne à son plein potentiel (Jullien, 1996, pp. 139-140).

AURÉLIE

Le tableau de la « femme-flétrie » (lorsque que la « danseuse lascive » se plie au dessus de la caméra pour dévoiler les plis d'une peau ayant vécu deux grossesses, et ce, projeté en gros plan) avait tout un « effet » au dire des spectateurs. Ce tableau a été trouvé en fin de processus, quelques jours avant la présentation... Le tableau de la danseuse nue m'apparaissait incomplet à lui seul. Je le trouvais en même temps trop cliché, et en même temps nécessaire. La danseuse nue seule était incomplète bien qu'elle finissait sur la reproduction de ladite danseuse sur la poupée... Bref, le tableau était incomplet, lorsqu'un jour où je me suis penchée sur la poupée pour la ramasser, et j'ai vu à l'écran ce que mon ventre a dit : la vieillesse, le corps qui se flétrit qui se fane, et en même temps toute la vérité qu'il y a derrière cette image, toute la contradiction avec ce corps de danseuse nue dit « idéal » qui ne vieillit jamais, sauf dans l'anonymat. La vieillesse était contenue dans mon corps (potentiellement) et révélée par la caméra (circonstancielllement), et je me suis engagée dans la situation pour que l'effet advienne à son plein potentiel...

JULLIEN

Mais l'effet renvoie à quelque chose de peut-être trop causal, trop produit et trop fini, trop coupé de la procédure d'ensemble qui le fait advenir, trop résultatif et trop spectaculaire. C'est pourquoi je lui préfère la notion **d'effect**. L'effect dans lequel on trouve la dimension opératoire de l'effet. L'effect découle du processus engagé, il ne

provient pas de la logique de production mais d'avènement. Dans la notion d'effet, il n'y pas de complétude, ni d'aboutissement.

Il s'agit d'utiliser l'effet mais sans toutefois se l'approprier et sans y rajouter du personnel ou de l'affectif (Jullien, 1996, p. 145).

AURÉLIE

« La dimension opératoire » sans laquelle il n'y aurait pas de création, ni d'émergence finalement. Effect, pourrait-être cousin de l'affect et du percept de Deleuze. Affect, comme dimension opératoire de l'affection, et percept comme dimension opératoire de la perception.

CHAIR a été un terrain d'exploration de la dimension opératoire. Le circuit-fermé a été un outil particulièrement propice à créer cette dimension opératoire du corps et du mouvement et a fait advenir des effets assez improbables : la naissance d'images dans la pensée des spectateurs. Si je reprends l'exemple du contraste entre le corps « attirant, jeune » de la danseuse devant sa bassine et les plis du ventre du corps vieillissant : cela provoquant un mouvement entre le corps « parfait » et le corps flétri qu'on se refuse généralement de voir, ou qu'on ne montre pas. Ce mouvement entre ces deux réalités provenant du même corps permettait à une sensation d'advenir, et en ce sens seulement cela produisait « un effet ». La maison peut être également intéressante du point de vue de l'effet, puisque qu'elle est un objet à plusieurs images. Il existe plusieurs niveaux de décalage dans la maison : le décalage des proportions (maison trop petite, corps trop grand, images projetées plus grandes que celle du corps), décalage des points de vue (ce qui est vu de profil dans la maison est vu de face sur la maison, mais de manière inversée) décalage dans ce que l'on voit encore une fois du corps sur scène et du corps à l'écran (l'écran étant ici les parois en tulle de la maison)... L'effet naît de ces « entres ». Il naît de l'image engendrée par le mouvement de la pensée qui crée un pont entre ces décalages.

Au niveau de l'interprétation, il me sera difficile de juger si, oui ou non, j'ai saturé l'effet, n'ayant pas de recul sur le travail d'interprète. La limite est mince, la pièce dangereuse (de par ce qu'elle contient, et de par sa construction), ma tendance personnelle à pousser l'intensité élevée... J'ai toujours eu l'impression que CHAIR ne tenait qu'à un fil, il suffisait de pas grand chose pour que le tout s'écroule. Mes consignes d'interprète pour ne pas tomber dans « le trop plein d'effet » ou ce que j'appelle l'effet « plaqué » était d'être « en train de », en train de donner, en train de recevoir, en train d'aller vers, en train de monter l'intensité ou de la calmer... Il y a un terme courant que l'on utilise souvent qui est « plafonner », ceci correspond certainement à la saturation de l'effet. On ressent, comme interprète, très bien cette sensation de plafonnement : plus rien n'arrive, il y a saturation. J'ai cherché une interprétation qui puisse me permettre d'être à la fois très investie et très détachée. C'est d'ailleurs en étant le plus détachée possible, que je pouvais être le plus investie possible. Indiana avait cette merveilleuse qualité, et m'a grandement inspirée. J'ai toujours travaillé à être en même temps complètement dans ce que je faisais et en même temps absente à ce que je faisais, en quelque sorte témoin, je me sentais « sous morphine ». Je laissais le récit passer à travers mon corps en puisant mes forces. Il n'était jamais question de narrer, de dire quelque chose ou de faire passer un message. Chaque mouvement provenait d'une sensation qui puisait dans ce qui m'habitait : mes forces, mes faiblesses, mes singularités. Être complètement présente sans être soi, cela revient à la notion de désubjection, qui, nous en parlions précédemment, permettait d'ouvrir des brèches pour porter la pensée à sa limite extrême, à l'impouvoir de la pensée comme disait Artaud ?

Ce dialogue, cette discussion pourrait n'avoir jamais de fin... J'en apporterai portant une, arbitrairement : conclusion.

CONCLUSION

J'écrivais en introduction : « Élaborer un projet de création, c'est en quelque sorte planter une graine. ». Finalement, écrire un mémoire, c'est également planter une graine. Et tout comme la création, la graine de tous les possibles ne donnera qu'un seul arbre, qui aura sa forme propre. Si le désir du mariage entre la scène et l'écran était ma première motivation, ce mariage est très vite devenu une considération d'ordre technique relativement secondaire, alors que le procédé (projection en circuit-fermé) est devenu la véritable porte vers la recherche. Ouvrir cette porte, c'était entrer dans les « entres ».

Ce présent mémoire ne questionne pas le comment : comment le corps bouge, comment le corps danse, comment le corps... Mais le quoi. Qu'est-ce que le corps capte, qu'est-ce que le corps contient, qu'est-ce que le corps révèle? Qu'est-ce que le corps dit de l'intangible. Qu'est-ce que le corps montre de l'invisible.

Il n'y a pas un processus, une démarche, un résultat. Il y a des possibles et un chemin. Un cheminement à travers des ensembles : des ensembles connus et inconnus. En suivant le chemin de mon mémoire, la forme du dialogue avec mes différents auteurs m'est apparue indispensable. Elle me permettait de sortir d'une forme linéaire contraignante et en même temps, assurait une cohérence avec ma démarche en studio. En suivant ce chemin, je garantissais l'intégrité de ma démarche, et par là même, de ma personne.

Il y a eu, à travers le cheminement de ce mémoire, des actions, des mises en action, des actions générées : création d'un alphabet de matériaux à partir desquels s'écrivent des combinaisons de sens, élaboration d'un nouveau système de signes... C'est d'ailleurs Antonin Artaud qui cherchait dans les signes la « même efficacité intellectuelle que le langage », au point de « non pas préciser la pensée, mais faire penser » (Artaud, 2007, p. 104). Chercher des images construites non pas

pour « voir » le monde, ce qui signifierait avoir une image du monde en pensée, mais « percevoir », c'est-à-dire saisir le « monde d'image », et chercher une perspective particulière qui lui donne du sens (Hébert & Perelli-Contos, 2001, pp. 180-181).

Ce présent mémoire m'a révélée mon propre désir de l'invisible, du non visible, du pas encore visible. Il se situe dans les « entre ».

Le dédoublement du même est un moyen de faire surgir ces images entres, les « entre-images ». Ces entre-images sont multiples et infinies, résultat de l'imagerie de chacun. Permettre l'émergence d'images-sensations, d'images oniriques, d'images en mouvement dans l'esprit de chacun.

Le corps qui, nous l'avons vu, contient les propriétés de l'image-cristal, est une porte qui ouvre tous les possibles, une porte qui ouvre le temps et l'espace, il est corps-cristal. Mais il est aussi matrice, il est l'actualisation de sa matière, de ce fait on le voit. Il est également diapason, il résonne, on le sent le ressent. La présence du corps vivant est l'outil précieux qui permet d'ouvrir les failles, les fentes, les brèches, et ainsi, de révéler de nouvelles images.

Chercher les failles. Créer des matériaux de sens. Lutter contre l'assujettissement en permettant le mouvement, non plus du corps seulement, mais de la pensée avec lui. Voilà ce à quoi j'aspire et je travaille.

La recherche n'est pas finie.

ÉPILOGUE

Je ressens la nécessité d'écrire un épilogue à la saveur du carré rouge de notre époque. Parce que ce carré rouge *me demande* de me positionner politiquement et collectivement. Je me positionnerai donc, avec beaucoup de gratitude envers ceux qui me le demandent, en citant, une fois de plus, Deleuze : « Créer pour faire face à notre incapacité d'action sur le monde ».

« Créer c'est résister à la bêtise » disait-il encore. Créer comme dernier moyen de résistance.

Alors oui, rouge de honte devant ma présente société, je crée.

Et oui, j'affirme que la création est un positionnement politique de chaque instant. Oui j'affirme que c'est bien plus par l'intégrité de sa démarche que par le produit artistique que le créateur est un artiste.

L'absolue nécessité de créer un sens à sa propre humanité.

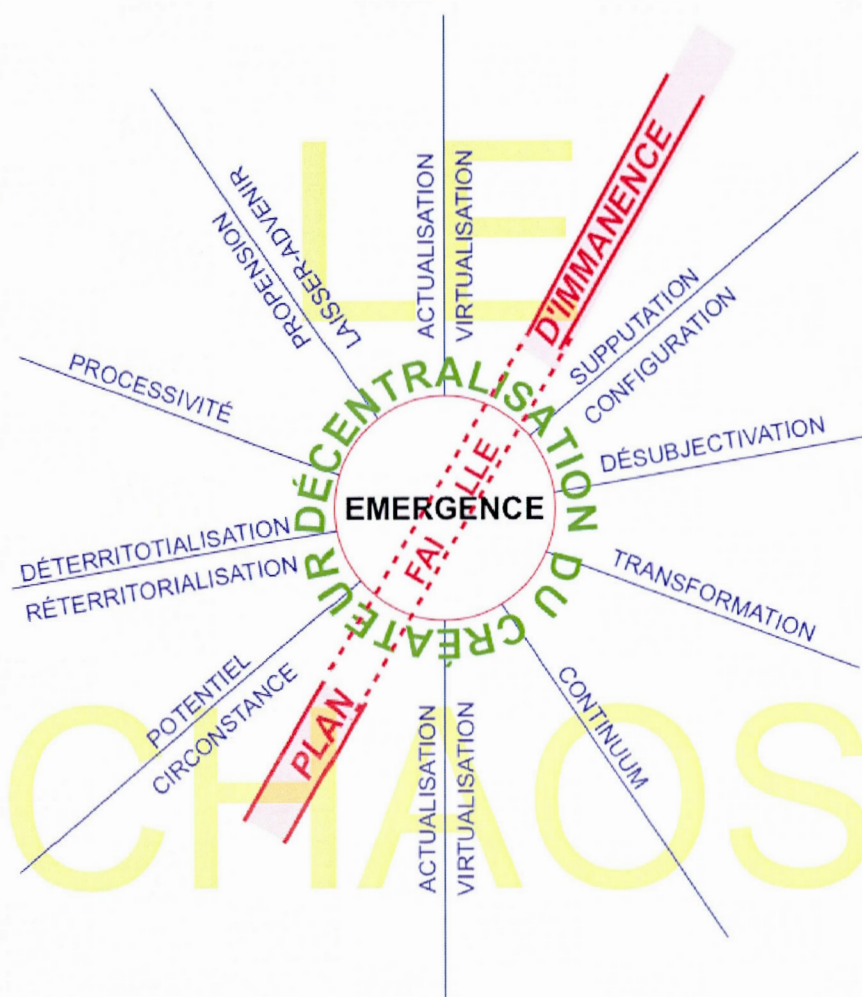
Au carré rouge, certainement. À la saveur du savoir et à la santé de l'université...

Demandez-moi pourquoi, devant cette réalité sociale dont on tue *le mouvement* à coup de loi matraque, demandez moi pourquoi je suis chorégraphe?

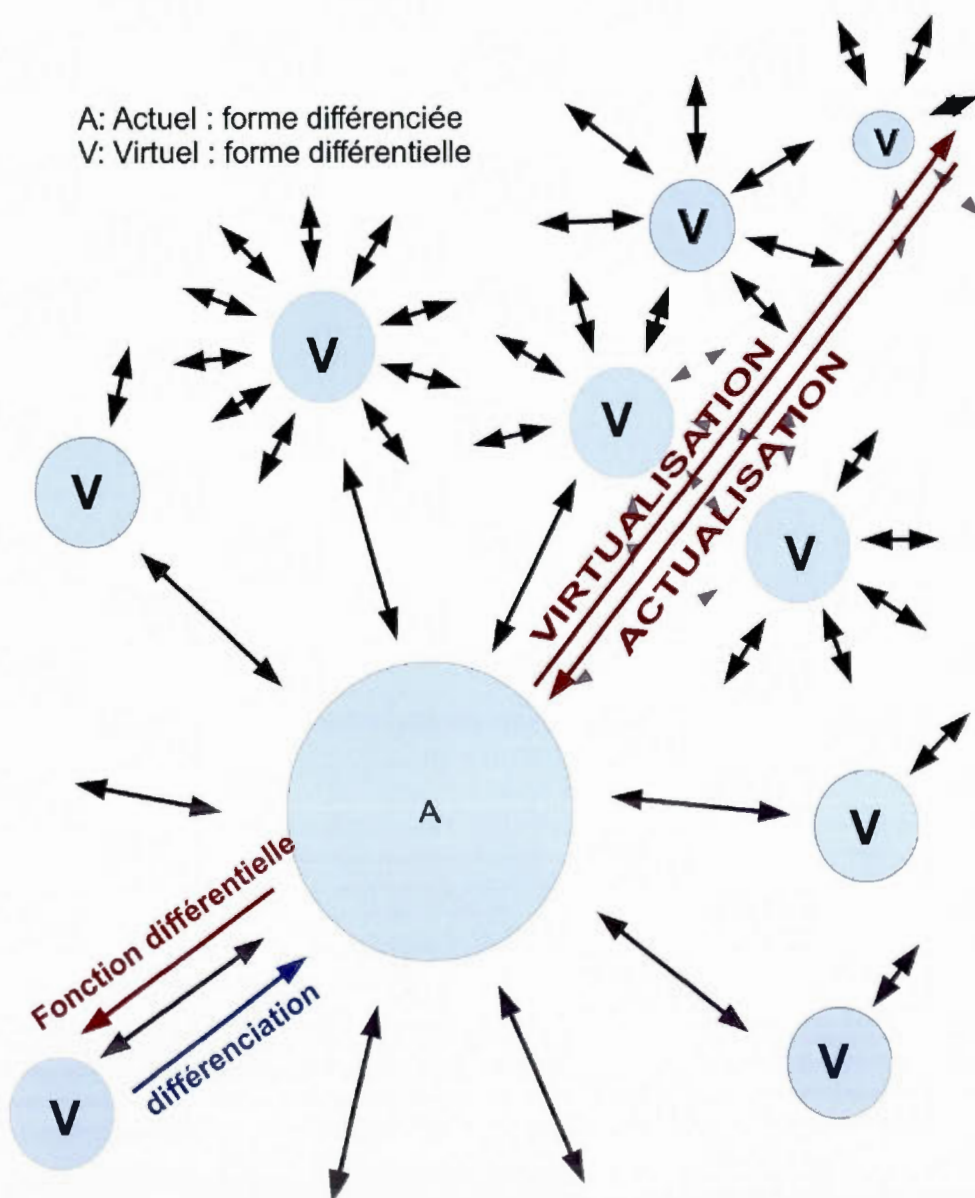
ANNEXE A : SCHÉMAS

Annexes	Page
A.1 Le chaos	130
A.2 L'actuel, le virtuel	131
A.3 zone d'indiscernabilité	132
A.4 Le temps	133
A.5 La triangulation de base	134
A.6 L'image-mémoire (le cône de Bergson)	135
A.7 L'entre-image	136

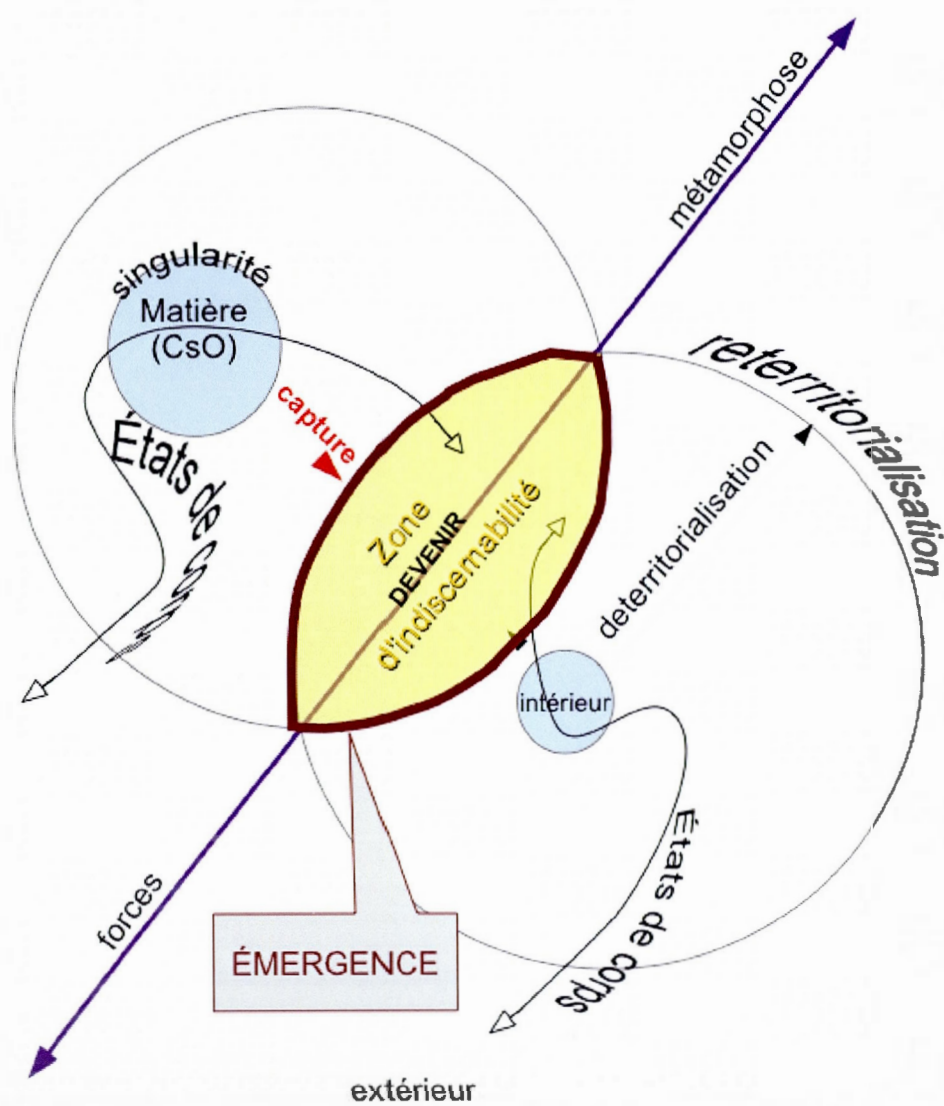
ANNEXE A.1 : LE CHAOS



ANNEXE A.2 : L'ACTUEL, LE VIRTUEL

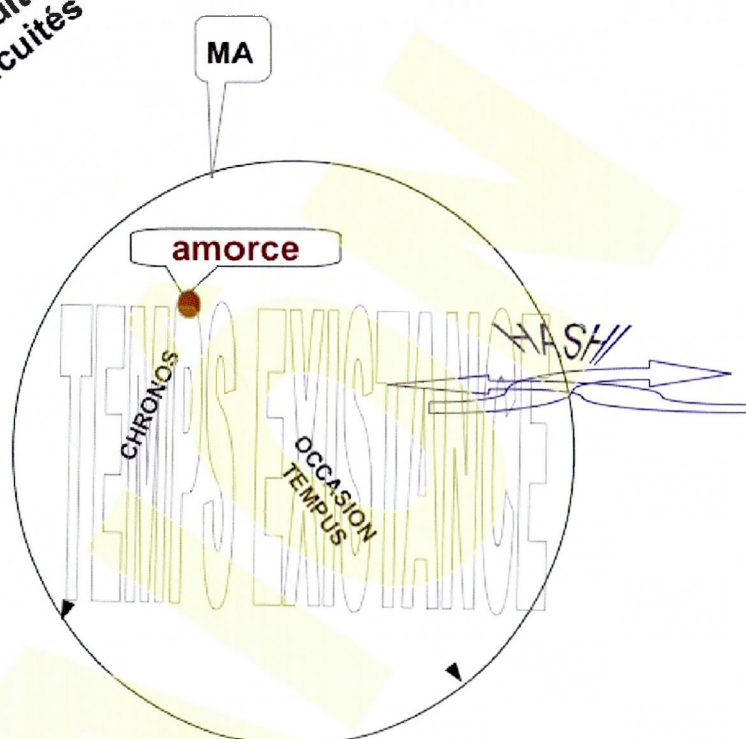


ANNEXE A.3 : ZONE D'INDISCERNABILITÉ

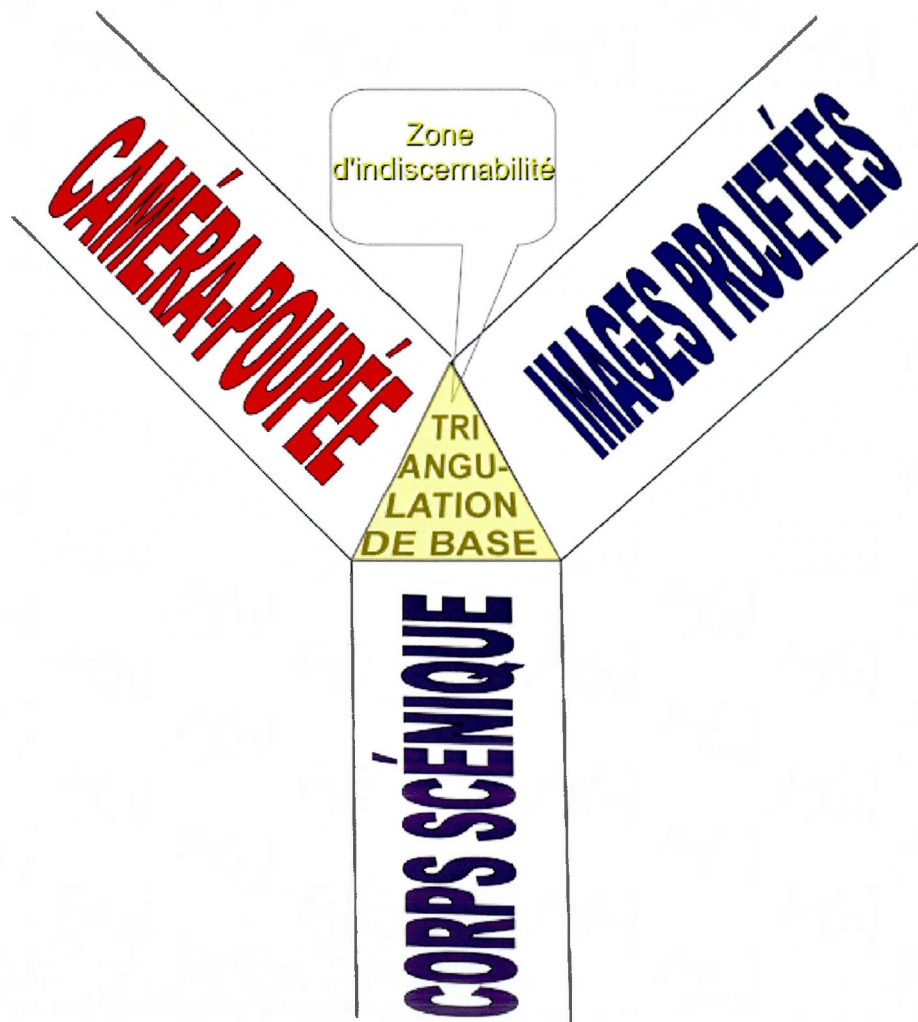


ANNEXE A.4 : LE TEMPS

KUKU
Vacuités des
vacuités

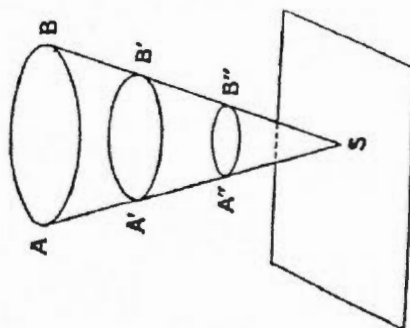


ANNEXE A.5 : LA TRIANGULATION DE BASE



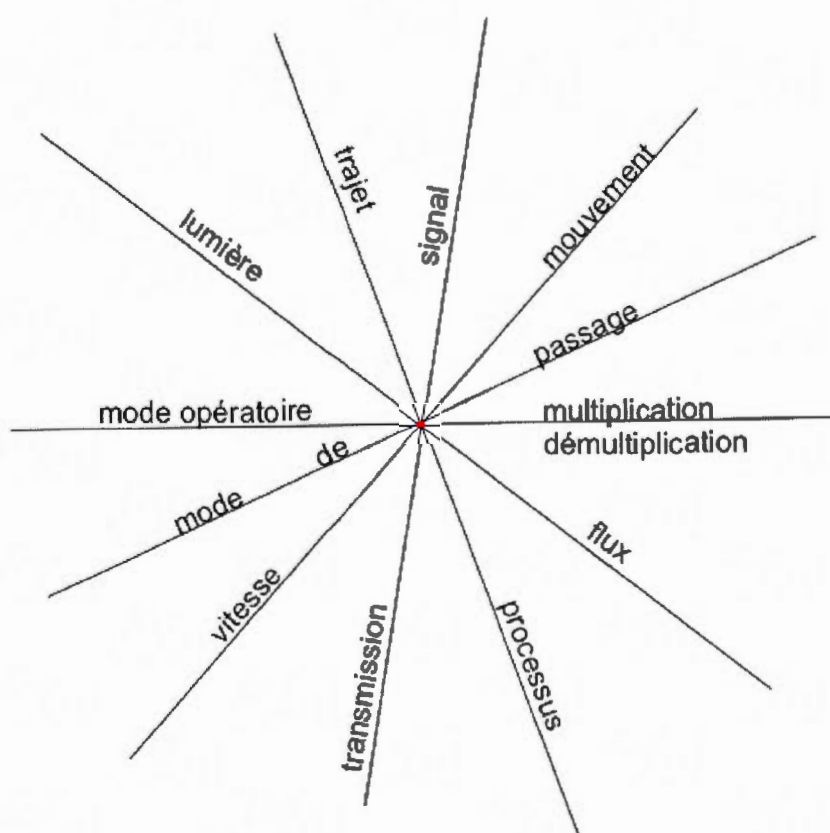
ANNEXE A.6 : L'IMAGE-SOUVENIR (le cône de Bergson)

21. D'où le second grand schéma de Bergson, le célèbre cône de *MM*, p. 302 (181) :



Sans doute le point S est-il l'actuel présent ; mais ce n'est pas un point à strictement parler, puisqu'il comprend déjà le passé de ce présent, l'image virtuelle qui double l'image actuelle. Quant aux sections du cône, AB, A' B' ..., ce ne sont pas des circuits psychologiques auxquels correspondraient des images-souvenirs, ce sont des circuits purement virtuels, dont chacun contient tout notre passé tel qu'il se conserve en soi (les souvenirs purs). Bergson ne laisse aucune équivoque à cet égard. Les circuits psychologiques d'images-souvenir, ou d'images-rêve, se constituent seulement quand nous « sautons » de S à l'une de ces sections, pour en actualiser telle ou telle virtualité qui doit dès lors descendre dans un nouveau présent S'.

ANNEXE A.7 : L'ENTRE-IMAGE

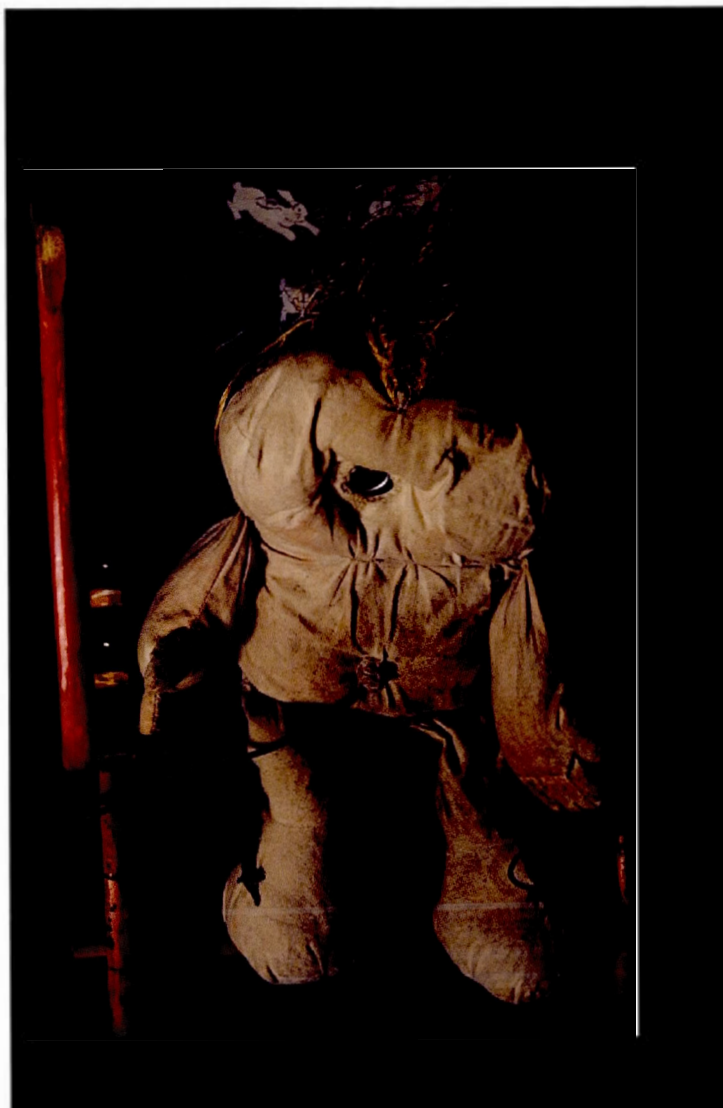


• : entre-image

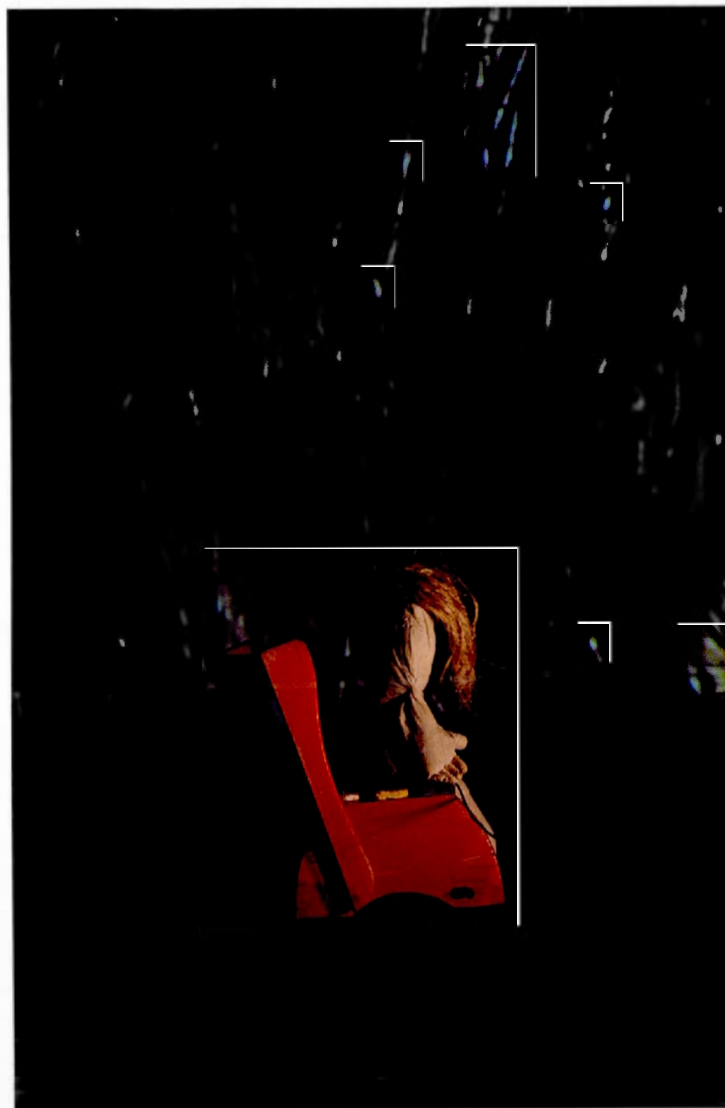
ANNEXE B : PHOTOS

Annexe	Page
B.1 La poupée	138
B.2 La forêt	139
B.3 La bête	140
B.4 La maison	141
B.5 La chaise	142
B.6 La femme flétrie	143
B.7 La bassine	144

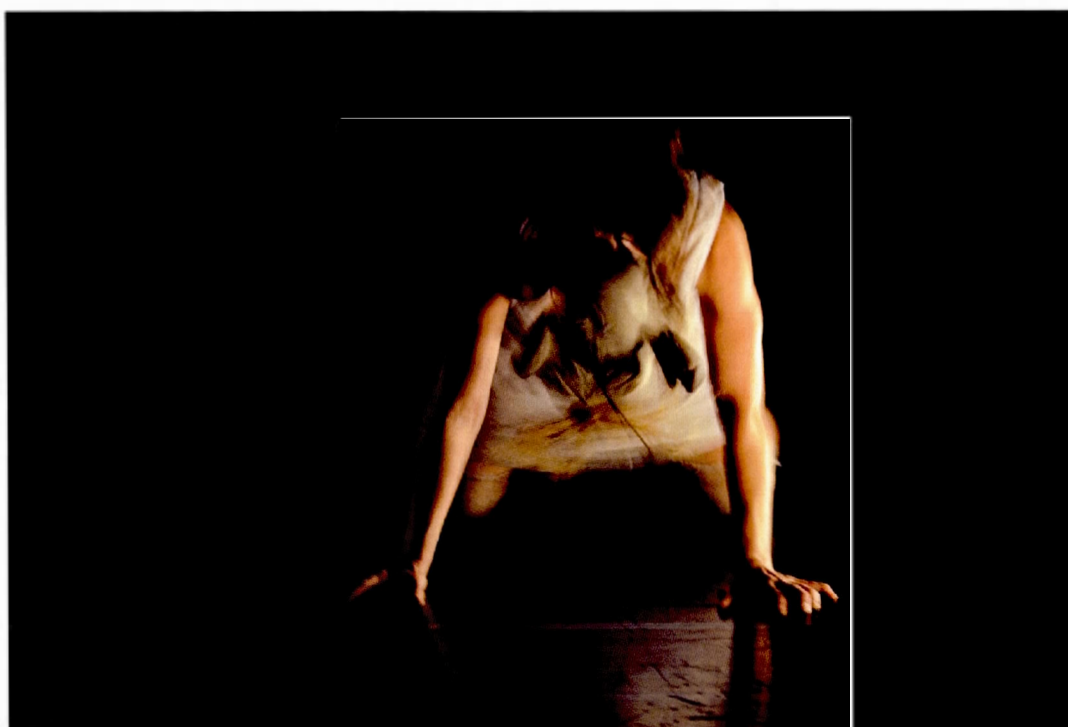
ANNEXE B.1 : LA POUPÉE



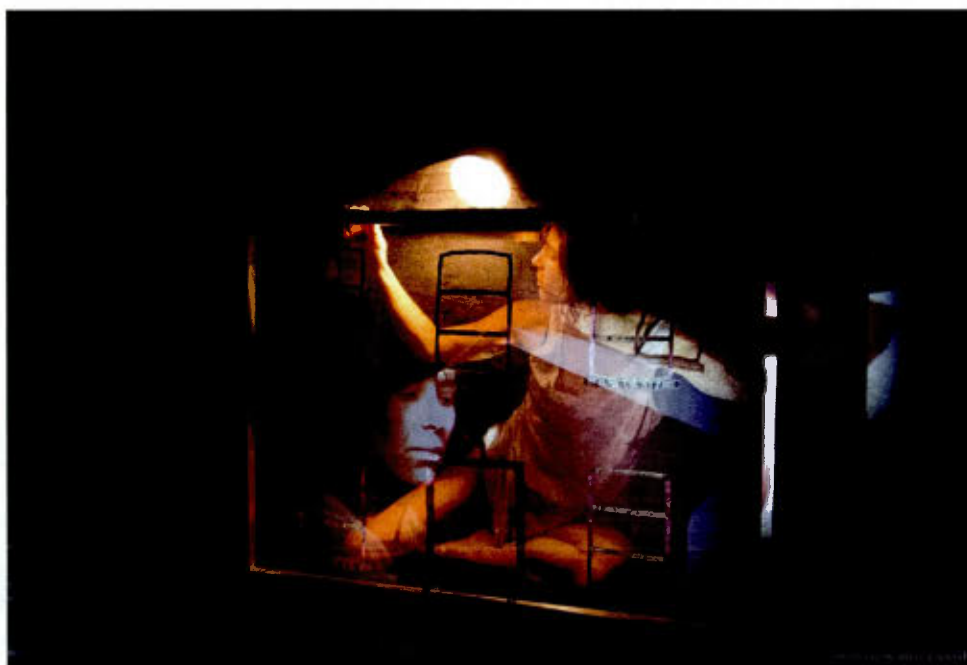
ANNEXE B.2 : LA FORÊT



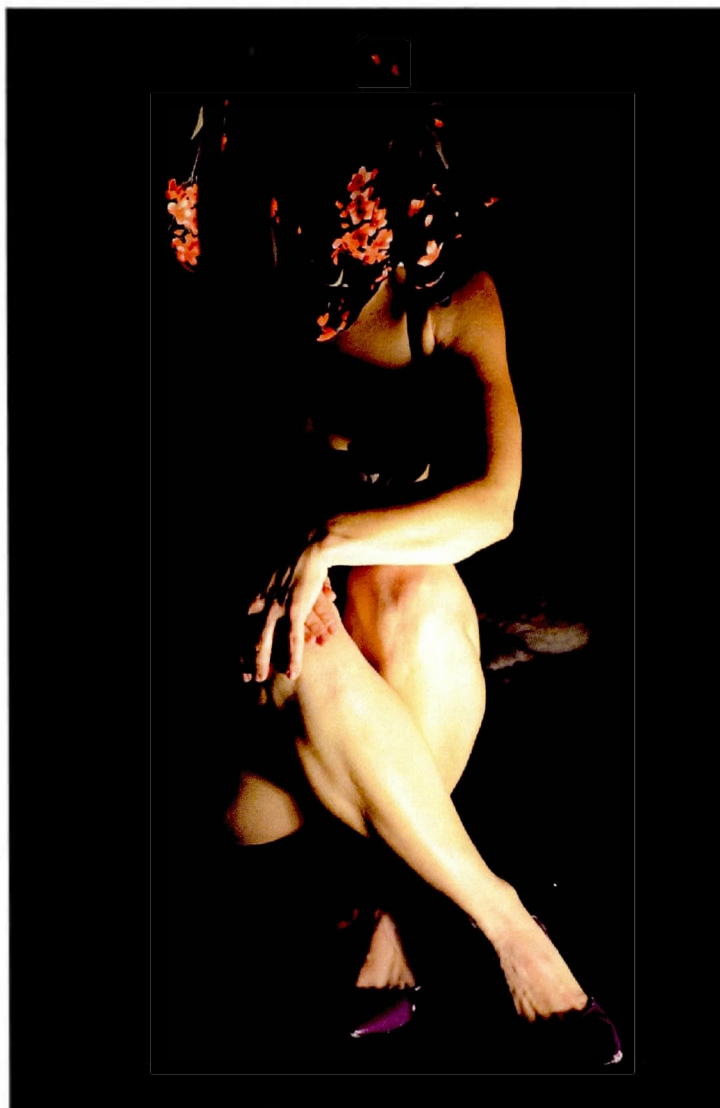
ANNEXE B.3 : LA BÊTE



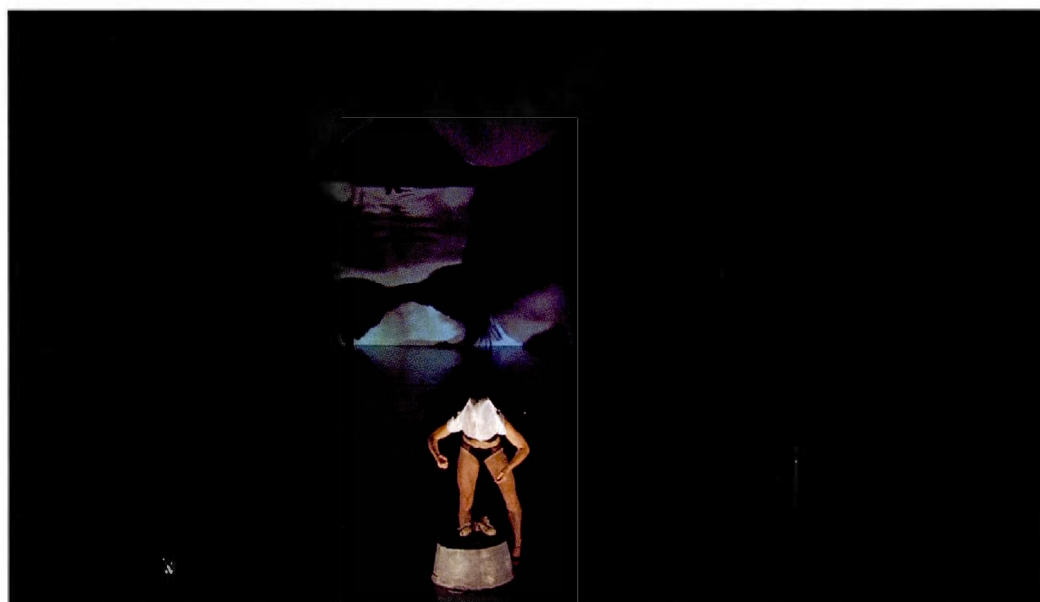
ANNEXE B.4 : LA MAISON



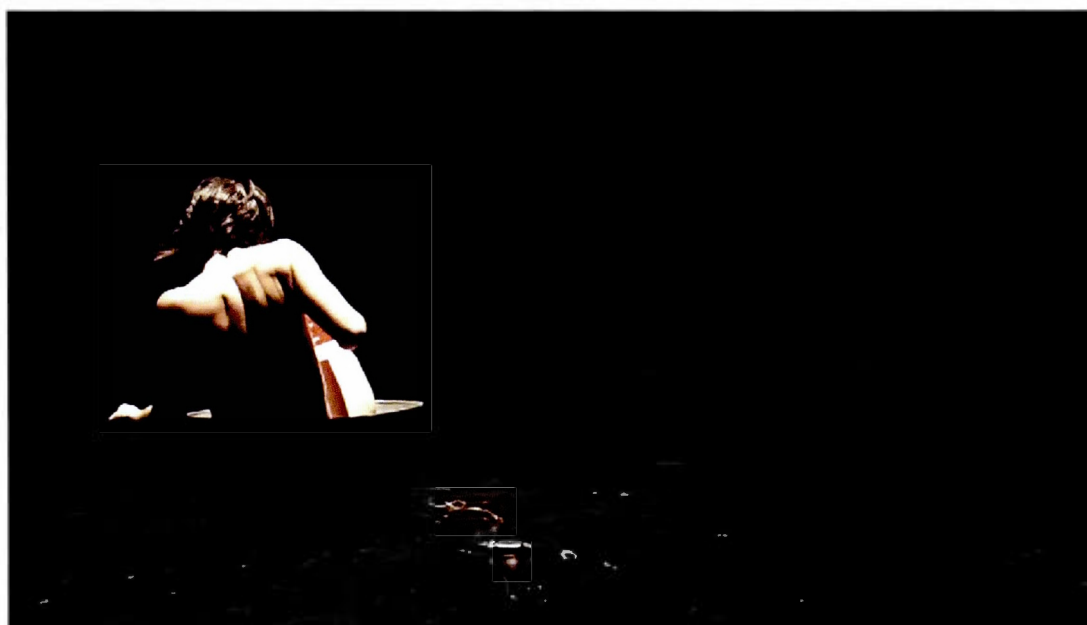
ANNEXE B.5 : LA CHAISE



ANNEXE B.6 : LA FEMME FLÉTRIE



ANNEXE B.7 : LA BASSINE



ANNEXE C : PROGRAMME DE SOIRÉE



Le Département de danse présente

CHAIR

Un mémoire de recherche-critique de programme de maîtrise en danse
Les 15, 16, 17 septembre 2011 à 20h
et le 18 septembre 2011 à 16h

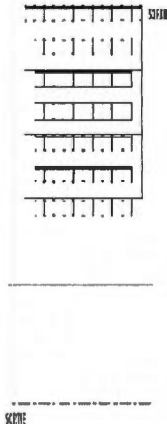
Chorégraphe et interprétation Aurélie Pedron



Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences particulières du programme de maîtrise en danse de l'UQAM.

Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse au Québec.

VEUILLEZ PRENDRE NOTE DE L'EMPLACEMENT DES SORTIES DE SECOURS :



Remerciement:

Merci au Département de danse sans qui cette recherche, sur une durée de un an, n'aurait pu être possible. Merci à tous mes collaborateurs pour leurs générosités et leurs talents, merci à Indana d'avoir travaillé dans l'ombre, merci pour la générosité, ton intelligence sensible, merci d'avoir plongé dans ce projet tout en portant en toi ces merveilles: Milo et Diego (merci Milo et Diego). Merci à Laurent pour sa complicité créative, merci à Antoine dont la musique m'a porté en studio, merci de m'avoir permis d'utiliser "Nuclear Times". Merci à mes deux directrices de maître d'avoir cru en mon travail, merci à Marion pour son regard expert, son ouverture et sa franchise bienveillante. Merci à Man Bédouc et tout le personnel du département pour leur professionnalisme et leur efficacité. Merci à Stéven pour la capitaine, à Sébastien, Thomas, Maudie et Geneviève pour leur aide précieuse. Enfin merci à tous ceux qui, de près ou de loin, ont façonné ce projet malgré eux... Et merci à vous, cher public de faire exister le spectacle vivant.

Contact:

aurelie.7@videotron.ca

Quelques mots sur le processus de création de CHAIR

L'idée initiatrice de ce projet vient de mon désir de marier l'espace scénique et l'espace vidéo. Mon impulsion première fit de faire évoluer mon interprète avec une caméra utilisée comme un prolongement du corps, et d'intégrer la caméra dans un objet avec lequel l'interprète puisse avoir une réelle relation. Ainsi s'est créé un point de rencontre triangulaire entre le corps et l'objet (une poupée), le corps et l'image vidéo, ainsi que la poupée et l'image vidéo. Le croisement, ce nœud, s'est avéré une source très créative. Le corps construisait l'image, l'image influençait la gestuelle, la gestuelle construisait l'espace et la lumière, qui construisaient l'image, etc... Il s'est créé une spirale qui ne cessait d'ouvrir des portes sur la création.

J'ai commencé ma recherche en avril 2010, avec Indiana Escaich qui m'a suivi jusqu'en décembre 2011. J'ai ensuite pris la relève comme interprète de février 2011 à septembre 2011. Avec la création, un sujet, un propos, un questionnement est né. Celui-ci porte sur la femme, les femmes, et est construit de manière à avoir autant de lectures possibles qu'il y a de paires d'yeux pour le regarder...

Questionnement sur le processus créatif à la lumière du concept d'émergence.

Mes hypothèses de départ, quant à l'analyse de mon processus, sont basées sur un concept qui semble pertinent quant à ma manière d'aborder la création, soit : le concept d'émergence.

Pour en arriver au concept d'émergence, j'ai cheminé à travers des concepts dits « tactiques » ou « anticipateurs » (Josselin, et al. 2006, p14). Soit les concepts d'actuel et de virtuel, deux concepts largement développés par Gilles Deleuze, et le concept d'entre-deux. Ces concepts sont avant de tout des ponts qui me permettent d'aller vers d'autres : l'actualisation, la virtualisation, le potentiel, et finalement l'émergence (Julien, 1992 p150) (Deleuze, G. L'actuel et le virtuel, [En ligne], Accès : lucball.fr/wp/wp-content/uploads/2007/documents/actuel_virtuel_deleuze.pdf).

Tout au long de mon processus créatif, je n'ai cessé de mettre ensemble : corps, lumières, images, mouvements, musiques, objets... J'ai très concrètement fait des croisements, pour créer des points de rencontre, qui devenaient à chaque fois le cœur d'une étoile en expansion, que j'aurais aimé en laisser émerger la création.

Ces concepts m'interrogent désormais sur la part du créateur : le créateur fait-il émerger ou laisse-t-il émerger la création? Faire de la création, c'est en quelque sorte planter une graine. Dans la graine, toute forme d'arbre est virtuellement possible, pourtant il n'y a qu'un arbre qui prendra forme. Sa forme se délimitera en fonction des conditions extérieures, de son environnement, et des accidents de parcours... Le désir de créer est cette graine de tous les possibles, et le parcours, le cheminement de la création fera aboutir celle-ci à une forme particulière : ce que Deleuze appelle : « l'actualisation ».

CHAIR (60 min)

chorégraphie, interprétation, scénographie, conception lumière, costumes, intégration vidéo : Aurélie Pedron

interprète à la recherche : Indiana Escaich

répétitrices : Indiana Escaich, Lucie Vigneault

coéd extérieur : Johanna Bissalste, Peter James, Anne-sophie Bouleau

conception musicale :

Laurent Agut (pièces No 1, 2, 3)
Pièce No 4: "Nuclear Times" de l'album Leaves and snows de Antoine Barthélemy, Quentin Saliou et Norman Teale
Pièce No 5 Chassees Quartet

conception de la poupée : Mathieu Boud

conception de la maison, aide à la conception lumière, directeur technique, graphisme : Paul Chambers

régie :

Catherine Legault

production :

Bégin, Alain Bédard

directrices de recherche :

Nicole Harbonnier-Topin, Mason Oligny

membres du jury :

Michèle Péroin, Nicole Harbonnier-Topin, André Martin, Mason Oligny

TABLE DES CONCEPTS

A

actualisation	78, 79
actuel	20, 51, 79
aiôn	12, 95
amorce	59, 89, 90
assujettissement	119

C

capture	57, 65
capture de forces	50
chaos	49
Chronos	10, 95
circonstance	61
coïncidence	96
composition en étoile	57
configuration	59, 60
corps sans organe	69
CsO	70

D

décentralisation du créateur	55, 65
désubjection	63, 75
déterritorialisation	57, 64, 76, 117
devenir	63, 64, 65, 117
différenciation	51
différenciations	70
différenciée	67
différenciées	51
différentiation	51
différentiées	51
différentiel	67

E

effect	123
effet	77, 92, 121
émergence	14, 47, 112
entre-image	110
espace-temps	20

états de corps67, 69

F

fente87

fissuration88

H

hasard72, 90

heccéité55, 58

heccéités54

I

image101

image électronique107

image-cristal20

image-mouvement101

images clichées119

image-souvenir104, 105, 115

image-temps20, 102

immanence85

intuition61

K

kairos96

L

laisse advenir97

Laisser advenir76, 77

laisser-advenir77

latence84

M

MA98

matériaux71

matière68

métamorphose76

O

occasion88, 90, 92

P

passage49

passages109

plan d'immanence54, 68

potentiel	59, 60, 62, 74
processivité	52
processus	74, 96
propension	52, 53, 75
<i>R</i>	
rencontre	65
rencontres	71
reterritorialisation	57
retrait apersonnel	54
<i>S</i>	
situations	90
supputation	59, 60, 62
<i>T</i>	
tâtonnement	13
temps	76, 77, 82, 84, 92, 97
trajet	12
transformation	75, 76, 92, 96, 116

V

vide..... 122

vidéo..... 108

virtualisation..... 79

virtualité..... 68

virtuel..... 20, 51, 79

Z

zone d'indiscernabilité..... 67, 71

BIBLIOGRAPHIE

- Alquié, F. métaphysique. In <http://www.universalis.fr/classification/philosophie/philosophie-generale/metaphysique/> (Ed.), *Encyclopédie Universalis*.
- Anzieu, D. (1981). *Le corps de l'oeuvre essais psychanalytiques sur le travail createur*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A. (2007). *Le théâtre et Son double ; suivi de Le théâtre de Séraphin*. Paris: Gallimard.
- Artaud, A., & Grossman, É. (2004). *Oeuvres*. Paris: Gallimard.
- Aslan, O., Amagatsu, U., & Picon-Vallin, B. (2002). *Butô(s)*. Paris: CNRS Editions.
- Bellour, R. (1999). *L'entre-images 2 : mots, images*. Paris: P.O.L.
- Bellour, R. (2002). *L'entre-images : Photo, cinéma, vidéo* (Nouv. éd. rev. et corr. ed.). Paris: Éditions de la Différence.
- Bloois, J. d., Houppermans, S., & Korsten, F.-W. (2004). *Discern(e)ments : Deleuzian aesthetics = esthétiques deleuziennes*. Amsterdam: Rodopi.
- Buci-Glucksmann, C. (2001). *L'esthétique du temps au Japon : du zen au virtuel*. Paris: Galilée.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1981). Cinéma1, from <http://www.youtube.com/watch?v=yg1CzOywj1Y>
- Deleuze, G. (1983). Image mouvement image temps, from <http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=71&groupe=Image+Mouvement+Image+Temps&langue=1>
- Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1990). *Pourparlers 1972-1990*. Paris: Éditions de Minuit.

- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G. (1997). *Le bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France.
- Deleuze, G. (2003). *Pourparlers, 1972-1990*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1972). *Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Editions de minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1976). *Rhizome introduction*. Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Éditions de Minuit.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1977). *Dialogues*. Paris: Flammarion.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1996). *Dialogues* (Nouv. éd. ed.). Paris: Flammarion.
- Dubois, P. (2011). *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Crisnée: Yellow Now.
- Eco, U. (1965). *L'oeuvre ouverte trad.de l'italien par chantal roux de bezieux,avec le concours d'andre boucourechliev*. Paris: Éditions du Seuil.
- Fabbri, V. (2007). *Danse et philosophie : une pensée en construction*. Paris: L'Harmattan.
- Fontaine, G. (2004). *Les danses du temps : recherches sur la notion de temps en danse contemporaine*. Pantin: Centre national de la danse.
- Fouquet, L. (2005). *Robert Lepage, l'horizon en images : essai*. Québec: L'Instant même.
- Gosselin, P., Le Coguiec, É., ebrary Inc., & Acfas. Congrès. (2006). *La recherche création pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- Guisgand, P. (2004). Pollock ou les états de corps du peintre. *Revue DEMéter*, juin 2004(Université deLille-3).
- Hébert, C., & Perelli-Contos, I. (2001). *La face cachée du théâtre de l'image*. Sainte-Foy: Presses de l'Université Laval.
- Jullien, F. (1992). *La propension des choses pour une histoire de l'efficacité en Chine*. Paris: Éditions du Seuil.

- Jullien, F. (1996). *Traité de l'efficacité*. Paris: B. Grasset.
- Picon-Vallin, B., & Antunez, M.-I. (1998). *Les écrans sur la scène tentations et résistances de la scène face aux images*. Lausanne: L'Age d'homme.
- Plante, D., Bureau, S., Lepage, R., Contact TV inc. (Firme), & Télé-Québec. (2008). *Robert Lepage*. Montréal: Contact TV inc.
- Rambeau, F. (2006). Deleuze et l'inconscient impersonnel. *cahiers philosophiques*, 107.
- Robert Sasso, A. V. (2003). Le vocabulaire de Deleuze. *Les cahiers de Noesis*, 3.
- Sauvagnargues, A. (2005). *Deleuze et l'art* (1re éd. ed.). Paris: Presses Universitaires de France.
- Trinh, X. T. (2000). *Le chaos et l'harmonie la fabrication du réel*. Paris: Gallimard.
- Zourabichvili, F., Sauvagnargues, A., & Marrati, P. (2004). *La philosophie de Deleuze* (1re éd. ed.). Paris: Presses universitaires de France.